

RUBENS UND DIE ANTIKE.

SEINE BEZIEHUNGEN
ZUM CLASSISCHEN ALTERTHUM
UND
SEINE DARSTELLUNGEN
AUS DER
CLASSISCHEN MYTHOLOGIE UND GESCHICHTE.

EINE KUNSTGESCHICHTLICHE UNTERSUCHUNG

VON

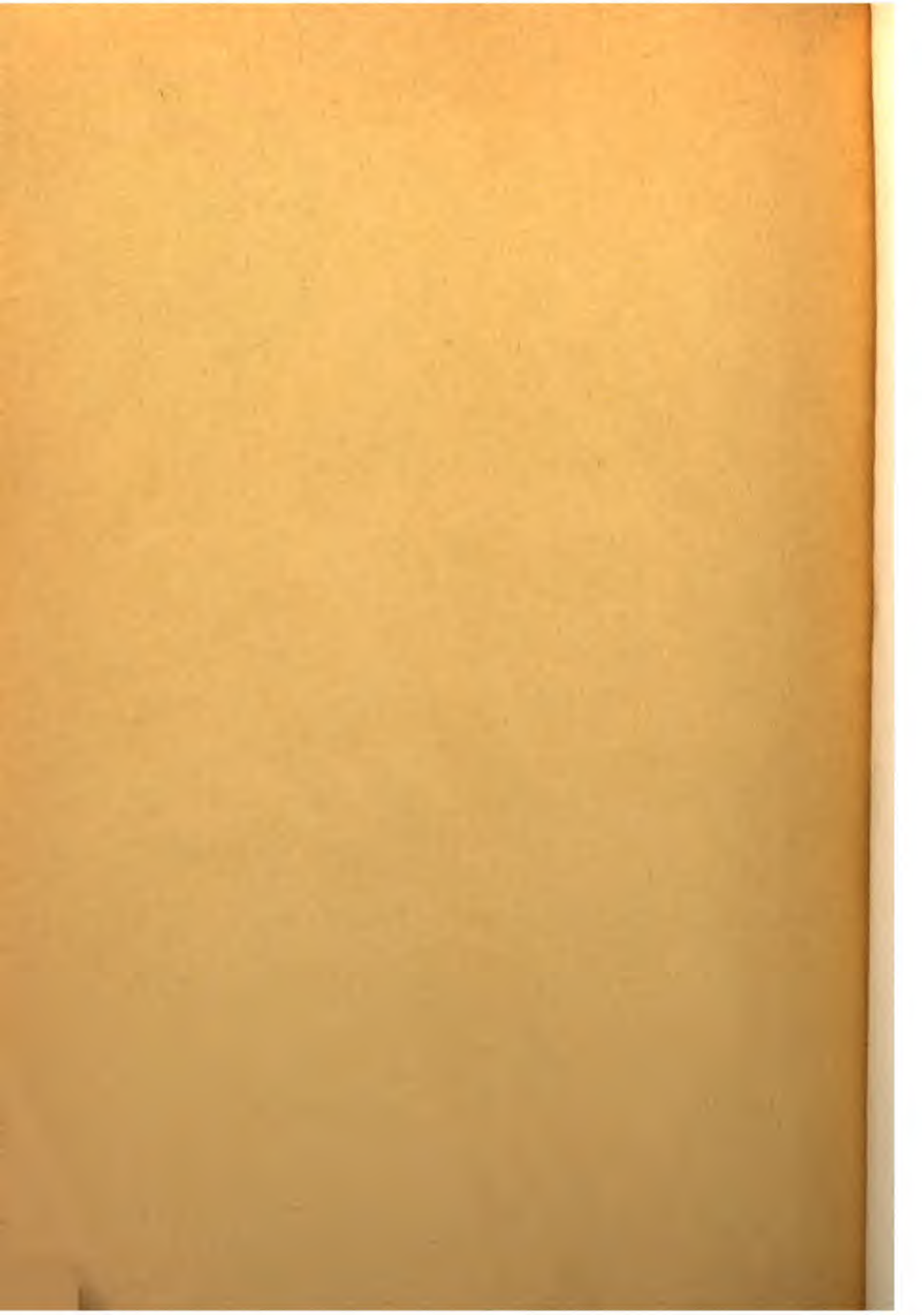
FRDR. FRHRN. GOELER VON RAVENSBURG
DR. PHIL.



MIT SECHS TAFELN IN LICHTDRUCK.

JENA,
HERMANN COSTENOBLE.
1882.





RUBENS UND DIE ANTIKE.

Jeder fei auf feine Art
ein Grieche, aber er sei's.

GOETHE („Antik u. Modern").

RUBENS UND DIE ANTIKE.

SEINE BEZIEHUNGEN
ZUM CLASSISCHEN ALTERTHUM
UND
SEINE DARSTELLUNGEN
AUS DER
CLASSISCHEN MYTHOLOGIE UND GESCHICHTE.

EINE KUNSTGESCHICHTLICHE UNTERSUCHUNG

VON

FRDR. FRHRN. GOELER VON RAVENSBURG
DR. PHIL.



MIT SECHS TAFELN IN LICHTDRUCK.



JENA,
HERMANN COSTENOBLE.
1882.



LEIPZIG, DRUCK VON HUNDERTSTUND & PRIES.

SEINER KAISERLICHEN UND KÖNIGLICHEN HOHEIT

FRIEDRICH WILHELM

KRONPRINZEN DES DEUTSCHEN REICHS

UND VON PREUSSEN

DEM HOHEN PROTECTOR DER KÜNSTE UND WISSENSCHAFTEN

IN TIEFSTER EHRFURCHT

GEWIDMET

VOM

VERFASSER.



VORWORT.

Die Beziehungen der großen Meiſter der neueren Kunſt zur Antike, zum claſſiſchen Alterthume und der Einfluß des letzteren auf jene bilden ein ſehr intereſſantes und wichtiges Kapitel in der Geſchichte der bildenden Künſte. Die moderne Kunſtforſchung hat deßhalb auch dieſelben vielfach zum Gegenſtande mehr oder weniger eingehender Unterſuchungen gemacht und in ihrer Literatur viel Werthvolles darüber niedergelegt. Es fehlt aber noch an Arbeiten, welche die Beziehungen der einzelnen großen Meister zur Antike und ihre Darſtellungen aus antiker Mythologie und Geſchichte im Zuſammenhang, in erſchöpfender und umfaſſender Weiſe behandeln. Eine Arbeit dieſer Art habe ich hier zu geben verſucht und dazu denjenigen Meiſter gewählt, der für eine Unterſuchung, wie die in Rede ſtehende, nächſt Raffael der intereſſanteſte und ergiebigſte iſt. Rubens' Beziehungen zum claſſiſchen Alterthume ſind bis jetzt nur von Waagen in ſeiner Rubens-Biographie etwas eingehender, aber immerhin nur auf wenigen Seiten, Rubens' mythologiſche Darſtellungen von M. Rooſes in einer ſpeciellen Schrift, in geiſtvoller aber nicht im Entfernteſten erſchöpfender Weiſe behandelt worden; ſonſt findet ſich nur Einzelnes noch in biographiſchen Werken und Aufſätzen zerſtreut.

Unſere Unterſuchung zerfällt in zwei Abtheilungen; die erſte beſchäftigt ſich mit Rubens' Beziehungen zur antiken Welt und Kunſt im Allgemeinen. Hier ſuchte ich zuerſt die Entwickelung dieſer Beziehungen, dann dieſe ſelbſt nach ihrer wiſſenſchaftlichen und nach ihrer künſtleriſchen Richtung hin vorzuführen. Die zweite Abtheilung, welche den Haupttheil des Buches ausmacht, behandelt Rubens' Darſtellungen aus der Antike. Hier hatte ich

folgende Punkte im Auge. Ich suchte erstlich, die sämmtlichen Darstellungen in möglichster Vollständigkeit aufzuführen, um einen Einblick in die Thätigkeit des Meisters auf diesem Gebiete in ihrem ganzen Umfange zu gewähren; zweitens, dieselben in Abtheilungen und Gruppen, nach den Gegenständen, möglichst übersichtlich anzuordnen und nach ihrem inneren Zusammenhange aneinanderzureihen; drittens, ihre Beziehungen und Stellung zur antiken Welt und Kunst, nach Stoff, Auffassung, Composition und Formgebung, wo sie sich zeigen, hervorzuheben und klar zu stellen, dabei auch in'sbesondere für eine beträchtliche Anzahl derselben die Stellen classischer Autoren nachzuweisen, aus denen die betr. Stoffe geschöpft sind. Meine Eintheilungsweise der mythologischen Darstellungen, nämlich in solche genrehafter und solche historischer Art, scheint sich mir als zweckdienlich zu erweisen. Einzelne Irrthümer in den Angaben über die zahlreichen Gemälde und Zeichnungen sind wohl kaum zu vermeiden und wird solche der Sachkenner zu entschuldigen wissen.

Unter den beigegebenen sechs Tafeln sind die Reproductionen zweier Gemälde in Hamilton Palace (Schottland), welche fast unbekannt sind und hier zum ersten male publicirt werden. Ihre Großh. Hoheit, die Frau Herzogin von Hamilton, Prinzessin von Baden, hatte die Gnade, photographische Aufnahmen derselben eigens für mich machen zu lassen, welche hier verkleinert in Lichtdruck reproducirt sind. Ich erlaube mir an dieser Stelle, J. Gr. H., der Frau Herzogin von Hamilton hierfür meinen unterthänigsten und wärmsten Dank auszusprechen.

Drei andere Tafeln sind nach den Originalphotographien aus dem von Ad. Braun u. Comp. soeben publicirten, ausgezeichneten Werke »Die Gemäldegallerie des Museo del Prado in Madrid« verkleinert in Lichtdruck reproducirt. Die sechste Tafel mußte nach dem Stiche reproducirt werden, da es nicht möglich ist, eine gute photographische Aufnahme des Gemäldes in der Liechtenstein-Gallerie zu machen.

Schließlich habe ich noch den Herren J. v. Falcke in Wien, Dr. Jul. Meyer in Berlin, Gust. Müller in Dresden, Prof. F. Reber in München, Prof. Ant. Springer in Leipzig, Maxime Du Camp in Paris, Charles Ruelens in Brüssel und C. Donati in Florenz für einige gef. Mittheilungen meinen verbindlichsten Dank zu sagen.

Baden-Baden, im Januar 1882.

Der Verfasser.

INHALTS-VERZEICHNISS.



VERZEICHNISS DER TAFELN.

Tafel 1 bis 5 sind nach den Original-Photographieen verkleinert in Lichtdruck ausgeführt von Ad. Braun u. Comp. in Dornach i. E.

Tafel 6 ist nach dem Stiche verkleinert in Lichtdruck ausgeführt von Hof-Photograph J. Loewy in Wien.

Die Titel-Vignette: Venus die Amoren säugend, Oelgemälde in der Potsdamer Gallerie, gestochen von Corn. Galle (vergl. S. 77), nach dem Stiche verkleinert in Holz geschnitten von H. Günther in Leipzig.



Berichtigung.

Seite 21, Z. 16 v. o. und Seite 40, Z. 7 v. o. ist statt Hadrianus Junius zu lesen: Franciscus Junius.



EINLEITUNG.

Jene mächtige, auf begeiſtertes Studium des claſſiſchen Alterthums gegründete Culturbewegung, die in Italien mit Anfang des 15. Jahrhunderts beginnt, pflanzte ſich ſeit Anfang des 16. Jahrhunderts auch auf die übrigen Kulturländer Europa's fort und fand ſeit der Mitte des 16. Jahrhunderts beſonders günſtigen Boden in den Niederlanden, ſo daß ſich ihr Schwerpunkt ſeit Beginn des 17. Jahrhunderts von Italien dorthin verlegte. In dem unter ſpaniſcher Herrſchaft und katholiſch gebliebenen Belgien fand der Humanismus, das Studium des claſſiſchen Alterthums nicht weniger eifrige Pflege als in dem frei aufſtrebenden proteſtantiſchen Holland. Während die katholiſche Kirche die Reformation durch eine Gegenbewegung zu bekämpfen ſuchte, war ſie andererſeits beſtrebt, den Humanismus zu pflegen und zu fördern, und ſo ſehen wir in dem katholiſchen Humanismus des 16. und 17. Jahrhunderts ein intereſſantes Gegenbild zur Gegenreformation. Für beide in gleicher Weiſe waren die Jeſuiten thätig; ihr Orden, begründet, um die Reformation zu unterdrücken, widmete ſich zugleich der Pflege der humaniſtiſchen Studien und gewann in dieſer Hinſicht beſondern Einfluß auf das Schulweſen jener Zeit.

In Belgien war es zuerſt ein großer Kirchenfürſt, der als Protector der claſſiſchen Studien auftrat, der Cardinal Antonio Perrenot de Granvella, der dort in den Jahren 1559—1566 all-

mächtig war. Der berühmte Antiquar Pighius war 14 Jahre als Sekretair und Bibliothekar in feinen Dienften in Brüffel. Der Baumeifter Jacob von Noyen, der erfte Hauptvertreter der Renaiffance in den Niederlanden, erbaute ihm nach 1550 feinen Palaft in Brüffel, welcher mit Kunftwerken aller Art, insbefondere mit antiken Statuen und anderen Antiquitäten gefchmückt war.[1]) Noyen widmete dem Cardinal das in feinem Auftrage gezeichnete Werk über die Ueberrefte des alten Rom: „*Operum antiquorum Romanorum reliquiae et ruinae*“, 1562. Auf des Cardinals Koften wurden ferner von Hieronymus Cock zwei Kupferwerke archäologifchen Inhalts geftochen (1550—51): „*Praecipua aliquot Romanae antiquitatis ad veri imitationem affabre designata*“ und „*Thermae Diocletiani imperatoris*“.[2])

Eine Reihe hervorragender Philologen, Alterthumsforfcher und Sammler waren als Förderer der claffifchen Studien in Belgien thätig. Unter diefen sind hervorzuheben: der berühmte Philolog Juftus Lipfius, der als Secretair Granvellas 1568 in Rom weilte und fpäter in Leyden lehrte; der Bürgermeifter von Antwerden Nicolaus Rococx, „*rei antiquariae impense studiosus*“; der Herzog Carl von Croy und Arfchot, einer der größten Sammler antiker Münzen und Gefäße; Jacques Chifflet in Beaumont, der gelehrte Arzt und Alterthumsforfcher (1588—1660); der Maler Wenceslas Coxberger, der Maler und Gelehrte Otto Vaenius, Rubens' Lehrer und der große Meifter Rubens felbft, deffen antiquarifche Studien wir fpäter noch zu befprechen haben.

Nicht minder eifrig wurden in derfelben Zeit in Holland, wo bereits früher Erasmus von Rotterdam, der große Humanift, die erften Anregungen gegeben hatte, die claffifchen Studien eifrig gepflegt, fo insbefondere von dem Arzte und Philologen Hadrianus Junius, von den in der erften Hälfte des 17. Jahrhunderts aus ihrer Heimath vertriebenen franzöfifchen Philologen Scaliger, Caufobonus und Salmafius, von den Alterthumsforfchern Gerh. Joh. Voß, Franc. Smetius u. a.

---

1) Ein Verzeichnifs derfelben vom Jahre 1607 ift im Staatsarchiv zu Mecheln erhalten.

2) Vergl. *A. Siret*, *Journal des beaux arts*, 1872, *n.* 15, *p.* 122 *s.*

In engſter Beziehung zu den Kreiſen der belgiſchen und holländiſchen Alterthumsforſcher und Philologen ſtanden die beiden Niederländer Franciscus Junius in England und Hugo Grotius in Paris, mehrere franzöſiſche und italieniſche Gelehrte und die Alterthumsfreunde am engliſchen Hofe.

So herrſchte in jener Zeit in den Niederlanden ein lebendiges Streben und Studium zur Erkenntniß der claſſiſchen Welt, das nicht auf die Fachgelehrten beſchränkt blieb, ſondern an dem die weiteſten Kreiſe Antheil nahmen. Die lateiniſche Sprache, die claſſiſche Geſchichte und Mythologie wurden eifrig ſtudirt und die Claſſiker geleſen, vor allen Ovid's Metamorphoſen, die ein Lieblingsbuch waren. Gelehrte und Literaten, Dichter und Redner ſchöpften daraus, und die proſaiſchen wie poetiſchen Werke jener Zeit ſtrotzen förmlich von Mythologie, ſind angefüllt mit Götter- und Heroengeſtalten. Dieſe Vorliebe für Mythologie tritt gerade im Vereine mit der Herrſchaft des Katholicismus auf: beide vertreten die Mächte der alten Zeit, beide gehören zu dem Supernaturalismus, welcher den gemeinſamen Boden für den katholiſchen Himmel und den heidniſchen Olymp bildet, beide ſtanden im Gegenſatze zu den modernen realiſtiſchen Tendenzen des proteſtantiſchen Holland. So finden wir in den belgiſchen Provinzen der Niederlande in der zweiten Hälfte des 16. und 17. Jahrhunderts einträchtiglich neben einander die ſchrankenloſe Uebermacht des Katholicismus und den Cultus der römiſch-griechiſchen Heidenthums, welch' letzterer gewiſſermaßen ein zweiter gemeinſamer Gottesdienſt neben dem der katholiſchen Kirche war. Beide Culte wurden ſogar mitunter vermengt; claſſiſche Autoren wurden in den Predigten citirt und in den katholiſchen Kirchen wurde von Apollo und Venus geſprochen. „Die Menſchen jener Zeit“, ſagt M. Rooſes treffend, „trugen die Chriſtenlehre im Herzen, im Kopfe aber die olympiſche Göttergeſchichte; jener wurde in der Kirche, dieſer in der Schule gehuldigt. Ohne die erſte gab es keine Seligkeit im Himmel, ohne die zweite keine auf Erden“.[1])

Dieſer ſpätere Humanismus, den wir vor allem in den Niederlanden blühen und vom Katholicismus gepflegt finden, zeigt

1) Max Rooſes, Rubens' mythologiſche Darſtellungen; in der Zeitſchrift „Die Graphiſchen Künſte“, Jahrg. II, Heft II; Separat-Abdruck aus derſelben, Wien 1880, S. 1.

bedeutende Verschiedenheiten von dem Humanismus in seiner Blüthezeit, jenem des 15. Jahrhunderts und der ersten Decennien des 16. Jahrhunderts in Italien. Dieser ist durch einen gewissen genialen Zug, durch Frische und Unmittelbarkeit, durch seine Richtung auf Vielseitigkeit, auf harmonische Ausbildung des ganzen Menschen und durch innige Beziehungen zur Poesie und Kunst ausgezeichnet; bei jenem tritt deutlich hervor der Charakter der Gelehrtheit, die Richtung auf verständiges Begreifen, nicht auf poetisches, künstlerisches Erfassen, das Vorherrschen wissenschaftlicher Thätigkeit, der Trieb nach Belehrung, die didactische Tendenz, das Ueberwiegen des literarisch sammelnden gelehrten Interesses gegenüber dem künstlerischen, den Monumenten zugewandten. In Italien war die wissenschaftliche Wiedergeburt des classischen Alterthums der Hauptfactor für die Wiedergeburt der bildenden Kunst geworden; in den Niederlanden stand der Humanismus bis zu Rubens nur in oberflächlicher und äußerlicher Beziehung zu derselben.

Wohl wanderten im 16. Jahrhundert zahlreiche niederländische Künstler nach Italien, angezogen durch den Glanz der Renaissancemeister, und ergaben sich dem Studium derselben; aber sie vermochten nicht den Stil der großen Italiener mit ihrem eigenen Kunstnaturell zu vereinigen. Zu einer freien und innerlichen Aneignung ihrer Vorzüge, ihres Idealismus, ihrer edelschönen Formen, ihrer Meisterschaft der Zeichnung, ihrer Kühnheit und Freiheit der Bewegung brachte es vor Rubens keiner von ihnen, eben so wenig wie zu einem Verständnisse, zu einer Durchdringung und Erfassung des Geistes und der Kunstweise der Antike. Die Hingabe an Michel Angelo als ausschließliches Vorbild war bei Vielen verderblich und besonders ungünstig hinsichtlich eines Studiums der Antike. Charakteristisch für die niederländische Malerei in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ist eine Bemerkung von C. van Mander in seinem Lehrgedichte über die Malerei; er sagt nämlich, daß Barth. Spranger niemals eine antike Statue nachgezeichnet habe.

Nur in einem Punkte zeigt sich der Einfluß der classischen Bildung auf die bildende Kunst jener Zeit: in der Anwendung der classischen Mythologie. Wie die Schriftsteller und Redner, so prunkten auch die Maler mit lateinischem Classicismus und brachten die Gestalten der antiken Götter- und Heroenwelt in ihren Bildern

an. Keiner von ihnen vor Rubens wußte aber diese innerlich zu erfassen und zu wahrhaft künstlerischem Ausdrucke zu bringen, und zumeist wurden alte Götter und Heroen gar nicht als mythologische, sondern vielmehr als allegorische Figuren behandelt, d. h. sie wurden benutzt, um die Natur zu personificiren oder abstracte Begriffe sinnbildlich darzustellen. So bedeutete Bellona und Mars allgemein den Krieg, Minerva die Weisheit; Neptun repräsentirte das Meer, Cybele die Erde; sie waren verstandesmäßige Symbole, keine concreten, lebendigen Individuen mehr. Eine Menge mythologisch-allegorischer Typen wurden erfunden, die man als Emblemata bezeichnete und die das stets zur Hand liegende Material für Kunstwerke, Denkmäler, Decorationen und Wappen waren. In eigenen Werken wurden dieselben zusammengestellt und derartige Compendien der Symbolik, die aus classischen Gelehrsamkeit und abgeschmackter Willkühr der Erfindung zusammengesetzt sind, erschienen unter dem Titel „Emblemata" oder „Iconologien" in der zweiten Hälfte des 16. und im 17. Jahrhundert in großer Zahl. Sie sind charakteristisch für die Art und Weise, wie man in jener Zeit die classischen Studien und die antike Mythologie für die bildende Kunst verwerthete. Besonders günstigen Boden fand diese Richtung in den Niederlanden, wo Allegorie und Personification schon in der älteren Literatur mit Vorliebe gepflegt und auf der Bühne wie in der Rhetorik verwandt worden war. In Antwerpen erschienen die beiden ersten (auf den Vorarbeiten von Alciati beruhenden) Werke über Emblemata, das eine 1564 von Joannes Sambucus, das andere 1565 von Hadrianus Junius. Der fruchtbarste Autor auf diesem Gebiete und Hauptvertreter der allegorisch-mythologischen Richtung war der gelehrte Antwerpener Maler Otto Vaenius, Rubens' Lehrer. Er war, wie seine Brüder und seine Söhne, ein Latinist von Ruf; er schrieb lateinische Schriften, machte lateinische Verse und war ein Tonangeber in den damaligen humanistisch-gelehrten Kreisen. Unter seinen Werken über Emblemata nennen wir: „*Emblemata Heroica*", „*Emblemata a Principibus*", „*Horatii Emblemata*", „*Amorum Emblemata*".

Dies waren also die Beziehungen des Geisteslebens und der bildenden Kunst zur Antike in der Periode, in der Peter Paul Rubens auftrat, und dies ist der Kreis, aus welchem er hervorging und in welchem er sich zeitlebens bewegte. Er war der

Erfte und in gewiffer Beziehung der Einzige, der über die Grenzen diefes Kreifes hinausging, der die Beziehungen zur Antike zu innigeren und tieferen zu geftalten vermochte, der eindrang in den Geift der antiken Kunft und die Geftalten der griechifchen Mythologie in ihrer lebendigen Individualität erfaßte und ihnen wahrhaft künftlerifche Geftaltung verlieh.



ERSTE ABTHEILUNG.

RUBENS' BEZIEHUNGEN ZUR ANTIKE.



1. KAPITEL.

Jugend und Wanderjahre in Italien.

Rubens' Jugendentwickelung verläuft von Hauſe aus in der Sphäre humaniſtiſcher, claſſiſcher Bildung. Sein Vater war ein gelehrter Juriſt, der claſſiſche Studien gemacht, Italien beſucht hatte und Geſchmack für alte Literatur und Geſchichte beſaß, wie u. a. ein Brief beweiſt, den ſeine Gattin mit ſeiner Beihülfe an den Fürſten von Naſſau ſchrieb, und in dem die antike und ſpätere Geſchichte für Beiſpiele geplündert iſt. Der Sohn war für dieſelbe Laufbahn wie der Vater beſtimmt und erhielt demgemäß frühzeitig den entſprechenden ſorgfältigen Unterricht. Nach der Ueberſiedelung der Familie Rubens nach Antwerpen im J. 1588 kam Paul auf die dortige Jeſuitenſchule, wo die humaniſtiſchen Studien eifrig gepflegt wurden; er zeichnete ſich im Lateiniſchen ſchon früh vor allen Mitſchülern aus, wie ſein Biograph Michel berichtet. Als er dann zur Malerei überging, beſaß er bereits eine ausgezeichnete Kenntniß des Lateiniſchen und eine claſſiſche Bildung, wie ſie ſonſt ein Malerſchüler nicht aufzuweiſen hat. Vielfache Förderung ſeiner Studien in der antiken Literatur, Geſchichte und Mythologie fand er bei ſeinem (dritten) Lehrer Otto Vaenius, bei dem er vier Jahre (1596—1600) verweilte. Es war eine günſtige Fügung, daß gerade dieſer an claſſiſcher Gelehrſamkeit reiche Mann, deſſen wir ſchon oben ge-

dachten, Rubens' Lehrer wurde. Er war es auch, der ihm von Italien, von den herrlichen Ueberreften antiker Kunft und den Schöpfungen der Renaiffancemeifter erzählte und ihm den Rath gab, das Wunderland zu befuchen. Rubens folgte diefem Rathe und ging am 9. Mai 1600 nach Italien. Niemals hat ein Künftler diefe Reife fo vielfeitig gebildet und gründlich vorbereitet unternommen. Seine gediegene claffifche Bildung ermöglichte ihm das volle Verftändniß der antiken Welt; zahlreiche für die Kunft geeignete Gegenftände der antiken Mythologie und Gefchichte, von denen die meiften Künftler keine oder nur ungenügende Kunde haben, waren ihm aus erfter Quelle bekannt, und fo mußte fein achtjähriger Aufenthalt in Italien für ihn ein ungemein fruchtbarer werden. Hier find natürlich nur diejenigen Momente desselben zu betrachten, die auf Rubens' Studium der Antike und der antikifirenden, mythologifchen oder antikgefchichtlichen Darftellungen der Renaiffancemeifter Bezug haben.

Rubens ging zuerft nach Venedig und von dort, wahrfcheinlich Ende des J. 1600, nach Mantua, wo er in die Dienfte des Herzogs Vincenzo Gonzaga trat, in denen er während der acht Jahre feines Aufenthaltes verblieb. In Mantua fand er reiche Gelegenheit zu Studien antiker und moderner Kunft. Die Kunftfchätze des Haufes Gonzaga waren damals weltberühmt und neben denen der Mediceer in Florenz die reichften in ganz Italien. In den beiden Paläften Mantua's konnte Rubens die Schöpfungen der beiden Meifter ftudiren, in denen die Begeifterung für die Antike, für die claffifche Mythologie und Gefchichte ihren hervorragendften Ausdruck fand: Mantegna und Giulio Romano. Im Palazzo Ducale (*Pal. di Corte*) fah er die der Antike entnommenen Gemälde Mantegna's: die Deckengemälde in der *Camera degli sposi*, acht Medaillons römifcher Kaifer, und in den Zwickeln 12 Compofitionen in den Formen antiker Kunft, Mythen des Herkules, Orpheus, Arion darftellend, grau in grau gemalt und täufchend wie Reliefs wirkend; dann die zur Ausfchmückung der *Sala di S. Sebastiano* verwendeten neun großen Cartons, den Triumphzug des Cäfar darftellend (jetzt im Schloffe Hamptoncourt), „das umfaffendfte und bedeutendfte Denkmal, welches die fchon feit der Zeit des Petrarca in Italien erwachte Begeifterung für politifche Größe und Herrlichkeit des alten Rom auf dem Gebiete der bildenden Kunft hervorgebracht hat und in je-

dem Betracht ein bewunderungswürdiges Werk";[1]) weiter in einem anderen Gemache des Palastes das herrliche Bild „Der Parnaß" (jetzt im Louvre), die reichste und schönste Frucht der mythologischen Begeisterung Mantegna's, mit Apollo, den Musen, Mercur, Venus, Mars und Vulcan. Von Mantegna fand Rubens in Mantua ferner mehrere Stiche mit antiken Darstellungen: vier tanzende Musen, Hercules die Hydra besiegend, Hercules den Centaur bezwingend, zwei Blätter mit Tritonenkämpfen voll dramatischer Energie und zwei derb realistisch behandelte Bacchanale.[2]) Die beiden letzteren sind wichtig als die Quelle, aus der Rubens die Anregung für seine Bacchanalgemälde schöpfte.

Noch zahlreicher waren in Mantua Gemälde aus der antiken Mythologie von Giulio Romano vertreten. Von ihm sah Rubens im *Palazzo Ducale*, in der *Sala di Troja* den Freskencyclus, der in großartiger Weise und mit vollem Enthusiasmus für die Antike Scenen des trojanischen Krieges darstellt, dann in der *Sala del Zodiaco* allegorisch-mythologische Darstellungen der Thierkreisbilder, in der *Scalcheria* Lünettenbilder mit Jagdscenen der Diana.

Andere berühmte Gemälde Giulio Romano's fand Rubens im *Palazzo del Te*; so in der *Camera di Psiche* dessen vollendetstes Werk, den Cyclus von Deckengemälden, der die Geschichte von Amor und Psyche darstellt, und an den Wänden Fresken erotischen Inhalts (Amor und Psyche, Venus und Mars, Bacchus und Ariadne, Mars und Adonis, Polyphem und Galathea, Jupiters Abenteuer mit Olympia und Pasiphae), sowie Darstellungen von Bacchanalen. In der *Camera del Faetonte* sah er das jetzt zu Grunde gegangene Deckengemälde, „Sturz des Ikarus;" in der *Camera dei Cesari* von Primaticcio ausgeführte Gemälde aus der alten Geschichte und eine Reihe von Kaiserbildern; schließlich in der *Camera dei Giganti* die colossalen Decken- und Wandgemälde, die den Sturz der Giganten mit Virtuosität und maßloser Phantasie darstellen und 60 überlebensgroße Götter und Göttinnen enthalten. Außerdem konnte Rubens im Palaste den Cyclus von

1) Waagen, Kleine Schriften, Stuttgart 1875, S. 92.

2) Bartsch, *Peintre-graveur*, *n.* 15—20.

zwölf großen Medaillonbildern römifcher Kaifer fehen, welche Tizian mit Unterftützung feines gelehrten Freundes Bembo nach Münzen und Büften in den dreißiger Jahren für den Herzog Federigo gemalt hatte (jetzt meift verfchollen).[1])

Man fieht, Rubens war hier in Mantua von Darftellungen aus antiker Mythologie und Gefchichte ganz umgeben; der größte Theil des antiken Stoffkreifes, den die italienifche Renaiffance zu behandeln pflegte, trat ihm hier in großartigen Gemälden entgegen, und mit Ausnahme von Rom konnte er die antikifirende, mythologifche Malerei nirgends in glänzenderer Weife vertreten und auf einem Punkte vereinigt finden, wie in den Paläften von Mantua. Diefe Schöpfungen mußten nun auf Rubens, der bereits eine gute claffifche Bildung und fo großes Verftändniß und Intereffe für die Antike befaß, von befonders großem und nachhaltigem Einfluß fein. Wir finden auch, daß er nicht nur einen Theil von Mantegna's Triumphzug in freier Weife copirte, fondern auch hier zuerft begann mythologifche Gegenftände zu malen. Bei verfchiedenen fpäteren Arbeiten noch läßt fich diefer Einfluß erkennen, theils bezüglich des Inhalts der Darftellungen, theils bezüglich der Compofition, theils bezüglich einzelner Motive. In feinem „Hercules, den nemeifchen Löwen tödtend“ und in dem von Wyngaerde geftochenen „Satyrfeft“ finden wir z. B. Nachbildungen der betreffenden Gemälde Giulio Romano's in der *Camera di Psiche*. Auch die üppigen prachtftrotzenden Formen Giulio Romano's mußten von Einfluß auf Rubens fein; zwar kann man nicht fagen, wie M. Roofes fich ausdrückt,[2]) „er machte fie fich zu eigen“, denn in feinem Künftlernaturell war die Anlage und Vorliebe für diefelben fchon begründet, aber beftärkt konnte er darin werden durch Giulio Romano's Geftalten.

Außer den großen Wandgewälden gaben die anderen Schätze an Tafelbildern, Sculpturen, gefchnittenen Steinen u. a. reiche Gelegenheit zu Studien. Sodann verkehrte Rubens am Hofe zu Mantua viel mit Kunftfreunden, Kunftgelehrten und Kunfthändlern und erwarb fich dabei Kenntniffe, die er fpäter als eifriger Archäo-

---

1) *Ludovico Dolce, Aretino,* deutfch v. R. v. Eitelberger (Quellenfchriften für Kunftgefchichte. II.), S. 105.

2) Rubens' myth. Darft. S. 3.

log, Liebhaber und Sammler von Antiken, insbefondere gefchnittenen Steinen, verwerthete.

Von Mantua aus machte Rubens im Auftrage des Herzogs mehrere längere Excurfionen. Am wichtigften und einflußreichften war fein dreimaliger Aufenthalt in Rom. Er weilte zuerft dort von Auguft 1601 bis April 1602, dann von Ende 1605 bis Sommer 1607, alfo anderthalb Jahre, dann von Anfang 1608 bis October desfelben Jahres. Es läßt fich denken, wie mächtig der Eindruck war, den ein Rubens von Rom, von den Denkmälern der antiken Welt, von den Schöpfungen der Renaiffance empfing. Hier fah er die berühmten antiken Sculpturwerke, den Apollo von Belvedere, die Laokongruppe, den Torfo des Hercules, den Hercules Farnefe, die vaticanifche Venus, die Ariadne, den dornausziehenden Knaben, die kauernde Venus im *Palazzo Farnefe*, die Nilgruppe, den Marforio und zahlreiche andere Statuen im Vatican, Capitol und den Paläften der Mediceer, Borghefe, Farnefe u. a.; ferner die bronzene Reiterftatue Marc Aurels, die Sixtus IV auf dem Lateranplatze hatte aufftellen laffen, die beiden Roffebändiger auf *Monte Cavallo*, die Marc Aurelfäule, die Trajansfäule mit ihren damals fehr bewunderten Reliefs, den Triumphbogen des Titus, den Triumphbogen des Conftantin mit den berühmten Reliefs aus Trajans Zeit. Befonders während feines zweiten, anderthalbjährigen Aufenthaltes hatte Rubens Gelegenheit, die antiken Sculpturen und Gebäude gründlich zu ftudiren, und zwar mit Unterftützung feines älteren Bruders Philipp, der fich ganz dem Studium der Alterthumswiffenfchaft gewidmet hatte. Diefe gemeinsamen antiquarifchen Studien beider Brüder, von denen der eine gelehrter Archäolog und Philolog, der andere claffifch gebildeter Künftler war, müffen ungemein erfprießlich gewefen fein. Rubens unterftützte feinen Bruder bei den Studien, mit denen er fich damals befchäftigte, und als diefer im Jahre 1608 das Refultat derfelben, ein philologifch-archäologifches Werk unter dem Titel: „*Electorum libri duo*“ (*Anversa J. Moretus*, 1608) herausgab, widmete er fie Peter Paul in einer lateinifchen Elegie, in der er fagt, er wünfche damit der Liebe und Dankbarkeit für feinen Bruder ein Denkmal zu fetzen, welcher ihn bei diefem Werke nicht allein mit feiner kunftreichen Hand, fondern auch durch fein fcharfes Urtheil wefentlich gefördert habe. Rubens hat für diefes Werk fechs Tafeln gezeichnet, die von C. Galle

geftochen wurden.[1]) Auf diefen Tafeln find dargeftellt: die Statue des Titus im Lateranmufeum in drei Anfichten (*Iconismus statuae togatae*, zu *p.* 21); ein Wettrennen im Circus: der Wagen fauft dahin, während der Conful die *mappa* erhebt, nach einem bei der *porta nomentara* gefundenen Basrelief (*Iconismus circensium et missionis mappae* zu *p.* 38); Statue der fitzenden Pallas und der Flora Farnefe, jetzt in Neapel, die linke Hand reftaurirt (*Iconismus duplicis statuae togatae*, zu *p.* 67); ein Kopf im Profil gefehen mit dem *apex* (zu p. 73); ein Helm und verfchiedene Opfergeräthe, nach einem Basrelief vom Fries des Concordiatempels in Rom (*Iconismus apicis in lapide clivi capitolini*, zu *p.* 74); endlich ein Münze der Fauftina, Avers und Revers (p. 87). Man fieht, Rubens hat hier eine Reihe antiker römifcher Sculpturen und Antiquitäten als Zeichner reproducirt, und zwar find es relativ treue Reproductionen.

Stand bei diefen Zeichnungen das archäologifche Intereffe im Vordergrund, fo zeichnete er in anderen Fällen wieder des künftlerifchen Studiums halber. So erfahren wir z. B. durch feinen Biographen Michel,[2]) daß Rubens fich in Rom ein *livre des passions* anlegte, welches Bellori in feinen Händen fah. Es enthielt Federzeichnungen leidenfchaftlicher Actionen und darunter zahlreiche nach antiken Statuen und Basreliefs ausgeführte.

Während diefes zweiten Aufenthaltes von Rubens in Rom, nämlich im Jahre 1606, wurde auf dem Esquilinifchen Hügel jenes berühmte Wandgemälde ausgegraben, daß nach feinem erften Befitzer, Cardinal Aldobrandini, die Aldobrandinifche Hochzeit genannt wurde und 1818 in die vaticanifche Sammlung kam. Es läßt fich denken, welches hohe Intereffe Rubens diefem erften großen Werke antiker Malerei, welches die moderne Welt zu fehen bekam, entgegenbrachte. Wie genau er es ftudirte, werden wir fpäter fehen.

Vielfache Anregung und Förderung feiner Alterthumsftudien mußte Rubens in Rom überhaupt finden, wo die Vorliebe und das Intereffe für die antike Welt, die in der Blüthezeit der Renaiffance entftanden war, fich noch immer lebendig erhalten hatte,

---

1) Vergl. über diefe Stiche *H. Hymans*, *la gravure dans l'école de Rubens. Mémoires de l'Académie Royale de Belgique*, XLII. *Bruxelles*, 1879, p. 13.

2) *Michel*, *histoire de la vie de Rubens*, *Bruxelles*, 1771, p. 258—59.

wo man so zu sagen, in einer Atmosphäre classischer Studien lebte.

Auch die mythologische und antikgeschichtliche Malerei der Renaissance fand Rubens in Rom wieder glänzend vertreten; so vor allem durch die beiden größten und vollendetsten Schöpfungen, welche dieselbe hervorgebracht hat, Raphaels Fresco „Galatea“ in der Villa Farnesina und den von Raphael entworfenen, von Giulio Romano ausgeführten Frescencyclus, die „Geschichte von Amor und Psyche“, ebenda. Ferner sah Rubens in den Stanzen Raphaels den „Parnaß“, „die Schule von Athen“, „die Constantinsschlacht“, „Constantins Verkündigung“, in dem Badezimmer des Cardinal Bibbiena die von Raphaelschülern ausgeführten, zum Theil von ihm entworfenen Frescen aus dem Kreise von Venus und Eros, darunter Venus vom Dorne verwundet, einen Gegenstand, den er auch behandelt hat. In Rom hat Rubens wohl auch die Stiche der Raphaelschen Kupferstecherschule, des Marcanton und seiner Genossen kennen gelernt, deren Schwerpunkt im mythologischen Gebiete lag, auf dem sie ihre Vorzüge glänzend entfalteten. Zwei nach Raphaels Zeichnungen ausgeführte Stiche Marcanton's „*Quos ego*“ (Neptun) und das „Parisurtheil“ waren nicht ohne Einfluß auf die beiden gleichnamigen Compositionen von Rubens. Auch sonst konnte Rubens in den reichen Sammlungen Roms zahlreiche Gemälde mit mythologischen Darstellungen sehen und erhielt so auch hier wieder reiche vielseitige Anregung von Seiten der antikisirenden, mythologischen Malerei. Zugleich lernte er in Raphael und seiner Schule, besonders auch in Marc Anton die glänzendsten Vertreter der antikisirenden Malerei kennen, deren edle Formenwelt Einfluß auf ihn gewann, wenn er sich auch anderseits zu den von der Antike abführenden Schöpfungen Michel Angelos hingezogen fühlte.

Rubens unternahm während seines italienischen Aufenthalts noch andere Reisen. Im Frühjahr 1603 ging er im Auftrage des Herzogs nach Spanien, um Geschenke für König Philipp III. und den Herzog von Lerma zu überbringen. Als zwei der für den Letzteren bestimmte Gemälde beim Transporte ruinirt worden waren, malte Rubens im Juni 1603 dafür zwei neue, die Gestalten aus der antiken Welt darstellten: Demokrit und Heraklit. In den ersten Tagen des Juli 1607 besuchte Rubens mit

dem Herzoge Genua. Ferner wiſſen wir, daß er ſich in Florenz, Bologna, Mailand und noch ein zweites Mal in Venedig aufhielt, jedoch läßt ſich nicht beſtimmen, wann dies war. An dieſen Orten hat er vor allem Tizian und die Carracci ſtudirt; von den herrlichen mythologiſchen Gemälden des Erſteren, für die er eine beſondere Vorliebe hatte, copirte er eine größere Zahl. In Florenz, wo er drei mythologiſche Bilder für den Großherzog malte, gaben ihm die dortigen unermeßlichen Kunſtſchätze wieder reiche Gelegenheit zu Studien.

Am 28. Oktober 1608 kehrte Rubens in Folge des plötzlichen Todes ſeiner Mutter von Rom nach Antwerpen zurück; Italien ſah er nie wieder, aber zeitlebens bewahrte er ihm eine liebevolle Erinnerung. Er verdankte auch dem 8½jährigen Aufenthalte in Italien viel; er hatte ihm reiche Förderung ſowohl in ſeinem künſtleriſchen Schaffen, als in ſeinen antiquariſchen Studien gebracht; er hatte feſte Beziehungen zwiſchen dem flämiſchen Meiſter und der antiken Welt geknüpft und ihm das volle Verſtändniß für die Schöpfungen der antiken Kunſt, wie für die der Blüthezeit der Renaiſſance eröffnet. „Er ſcheint die Alterthumskunde und die Kunſt der Malerei, Sculptur und Architektur aus Italien nach Belgien zuerſt mit dem früheren Glanze und der früheren Würde hinübergebracht zu haben," rühmt Buccardus Rubens ſchon im Jahre 1637 nach.[1]

---

1) „*Rerum antiquarum cognitionem et picturae, sculpturae architecturaeque scientiam — ex Italia ad Belgos primus cum pristino splendore et dignitate transtulisse videtur.*" *Buccardus, Peireskii laudatio, Vita Peirescii, auct. P. Gassendi, p.* 263.





2. KAPITEL.

Rubens als Alterthumsforscher.

Wie Rubens während feines italienifchen Aufenthaltes neben feinen künftlerifchen Arbeiten fich eifrig mit dem Studium des claffifchen Alterthums und feinen Denkmälern befchäftigte, fo hat er dasfelbe auch nach feiner Rückkehr bis zu feinem Lebensende mit Liebe und Intereffe weiter betrieben und es war ihm eine Erholung von feiner angeftrengten künftlerifchen Thätigkeit. So war er zunächft ein eifriger Sammler antiker Kunftgegenftände und anderer Ueberrefte des Alterthums. Als er in Antwerpen ein anfehnliches Haus gekauft hatte (1611) und dasfelbe in den Jahren 1611—1618 prachtvoll umbaute und einrichtete, legte er fich ein eigenes Mufeum an, einen runden Kuppelbau mit centralem Oberlicht und großen Bogenfenftern, der fich zwifchen Hof und Garten erhob. Das war fein „Pantheon", hier waren feine Kunftfchätze: antike Statuen, Büften und Reliefs, im Original und in Abgüffen, Gemälde, Vafen, Gemmen, Münzen und andere Alterthümer und Koftbarkeiten aufgeftellt. Vieles hatte er von Italien mitgebracht und Neues wurde dazu erworben; wo es Schönes in Alterthümern gab, kaufte er fürftlich. So erwarb er vor allem im Jahre 1618 von dem englifchen Gefandten im Haag, Sir Dudley Carleton, eine Antikenfammlung, Sculpturen, Gemmen, Gefäße u. f. w. In einer vom 27. März bis 1. Juni reichenden Correfpondenz

verhandelten ſie darüber und vereinigten ſich ſchließlich aufs Beſte. Rubens bot dem Geſandten zwölf Bilder von ſich für ſeine Antiken an, und als demſelben nur neun zuſagten, überließ er ihm außerdem noch koſtbare Teppiche und zahlte dazu noch 2000 Gulden baar.[1]) Als der franzöſiſche Alterthumsforſcher Peiresc durch den Antwerpener Gelehrten Gevaerts Ende des J. 1619 einen Catalog der Rubens'ſchen Sammlung erhalten hatte, bewunderte er in einem Briefe an Gevaerts den Reichthum derſelben und wünſchte nach Antwerpen reiſen zu können, um ſie zu ſehen, beſonderts die ſchönen Büſten von Cicero, Seneca und Chryſipp.[2])

Nach angeſtrengter künſtleriſcher Thätigkeit weilte er gern in ſeinem Pantheon und fand eine ſtille Erholung in der Betrachtung der Denkmäler des Alterthums, das vor ſeinem geiſtigen Auge wieder Geſtalt und Leben gewann. Im Jahre 1625 kam der Herzog von Buckingham nach Antwerpen, ſah die Rubens'ſche Sammlung und bemühte ſich dieſelbe käuflich zu erwerben. Rubens gab ſchließlich ſeinem Verlangen nach und überließ ihm die Sammlung durch Vermittelung von Michel le Blon für die hohe Summe von 100000 Gulden, wobei er noch Rubens von allen Sculpturwerken Abgüſſe machen laſſen mußte.[3])

Das Sammeln machte Rubens Freude, und gleich nach Verkauf ſeiner erſten Sammlung fing er mit Eifer an eine neue zu bilden, ſo daß er, wie Sandrart berichtet, bald wieder eine ſo große Sammlung von „guten Gemälden, Handzeichnungen, Statuen, Bildern von Elfenbein meiſtens durch die fleißige Nachforſchung unſeres lobwürdigen Augsburgiſchen Petel zuſammen-

1) Die Correſpondenz zwiſchen Rubens und D. Carleton iſt mitgetheilt in *W. H. Carpenter, Pictorial Notices consisting of Memoirs of Sir Anthony van Dyck etc. London,* 1844, *p.* 138 *ff.*; *Mémoires et documents inéd. sur A. v. Dyck, P. P. Rubens etc. par Carpenter, traduits de l'anglais par Louis Hymans, Anvers* 1845, *p.* 172 *ff.*; ſodann bei *Sainsbury, Original unpublished papers illustrative of the life of P. P. Rubens, London,* 1859, *p.* 45. — Guhl, Künſtlerbriefe, 2. Aufl. Berlin 1880. II. n. 38. 39. 40.

2) Brief an Gevaerts vom 17. Jan., 1620. — *Gachet, lettres inédites de P. P. Rubens, Bruxelles,* 1840, *p.* 2.

3) Es iſt nicht unmöglich, daſs ſchon dieſelben politiſchen Rückſichten bei dieſem Verkaufe obwalteten, die wenige Jahre ſpäter mit gröſserer Entſchiedenheit hervortraten. Guhl, Künſtlerbriefe, II, S. 116.

brachte, daß man ſich ſelbſt über ſo große Ausgaben verwunderte.“ Die neue Sammlung muß wieder bedeutend geweſen ſein, denn im Jahre 1635 kam der Prinzregent in Rubens’ Haus und wünſchte ſie zu beſichtigen. Beſonders reich war die Gemmenſammlung, die er ſich gebildet hatte; es waren ſehr ſchöne Stücke darunter. Nach ſeinem Tode wurde ſie vom König von Spanien erworben.

Nicht weniger als das Sammeln von Antiken liebte Rubens das wiſſenſchaftliche Studium des claſſiſchen Alterthums, die Beſchäftigung mit philologiſchen und archäologiſchen Fragen. Reiche Anregung fand er im freundſchaftlichen Verkehr und Briefwechſel mit bedeutenden Philologen und Alterthumsforſchern. Unter dieſen ſind vor allem zu nennen der ausgezeichnete belgiſche Philologe Jean Gaſpar Gevaerts (geb. 1593) in Antwerpen, der berühmte franzöſiſche Alterthumsforſcher Nicolas Claude Fabri de Peiresc, der als Parlamentsrath in Aix lebte und den Rubens durch Gevaerts Vermittelung zu Anfang des Jahres 1622 in Paris kennen lernte,[1]) ferner deſſen Bruder M. de Valavès in Paris und der gelehrte königliche Rath und Bibliothekar Pierre Dupuy ebenda, die Niederländer Franciscus Junius und Hugo Grotius, die Franzoſen de Thou und Rigault, die Italiener del Pozzo, Doni und Cardinal Aleander; auch verkehrte Rubens mit dem Antwerpener Bürgermeiſter und Alterthumsfreunde Nicolaus Rocoqx. Den lebhafteſten Briefwechſel unterhielt er mit Peiresc (von 1623 bis Ende 1637), mit Valavès, Dupuy und, wenn er außerhalb Antwerpens war, mit Gevaerts. Ein Theil ſeiner Briefe an die Genannten iſt 1840 von Gachet, eine kleine Auswahl 1877 von Ruelens publizirt worden.[2]) Noch ganze Bündel von nicht gedruckten und publizirten Briefen ſind von dieſer Correſpondenz vorhanden. Sie zeigen, wie eifrig dieſelbe gepflegt wurde, welche dauernde Freundſchaft Rubens mit dieſen vier Gelehrten verband und welches hohe Anſehen er bei ihnen genoß. Von großer Wichtigkeit iſt dieſer Briefwechſel für die Einſicht in die philologiſchen und archäologiſchen Studien von Rubens.

---

1) Brief von Peiresc an Gevaerts vom 26. Febr. 1622, *Gachet*, p. 5.

2) *Lettres inédites de P. P. Rubens, publiées par Emile Gachet. Bruxelles, M. Hayez*, 1840. — *P. P. Rubens, Documents et lettres, publiés et annotés par Ch. Ruelens, Bruxelles*, 1877.

Viele dieſer Briefe beſchäftigen ſich allerdings ausſchließlich mit Politik, perſönlichen Angelegenheiten und anderweitigen wiſſenſchaftlichen oder literariſchen Intereſſen, doch in einer ganzen Reihe derſelben iſt von den Alterthumsſtudien, zum Theil in ausgedehnteſter Weiſe die Rede. Mit Eifer und wiſſenſchaftlicher Gewiſſenhaftigkeit werden da die Dinge, die auf dieſelben Bezug haben, behandelt, und wenn wir die Erörterungen von Rubens leſen, ſo glauben wir es nicht mit einem Künſtler, ſondern mit einem Alterthumsforſcher von Fach zu thun zu haben. Und wie mit einem ſolchen verkehrten auch Gelehrte wie Peiresc, Dupuy, Gevaerts mit ihm; ſie ſchätzten in ihm einen Mann, der auf der Höhe des Wiſſens ſtand, und Peiresc hatte gleich, nachdem er ihn kennen gelernt, in einem Briefe an Gevaerts [1]) ſeine gründliche Bildung und außergewöhnliche Kenntniß der Antike gerühmt. Für die Art der wiſſenſchaftlichen Correſpondenz zwiſchen Rubens und Peiresc iſt eine Stelle in einem ſeiner Briefe an Dupuy [2]) bezeichnend. Er theilt dieſem mit, er habe einen ſehr langen Brief von Peiresc erhalten, der ganz voll von neuen und intereſſanten Mittheilungen über Antiken, insbeſondere Cameen und Münzen ſei, einen Brief, der ihm die größte Freude gemacht habe. Er werde nicht verfehlen, ihn bei der erſten Gelegenheit zu beantworten, doch könne er es nicht in Eile thun, denn er wolle ihn mit derſelben Münze bezahlen.

Der Verkehr zwiſchen Rubens und den drei franzöſiſchen Gelehrten beſchränkte ſich nicht bloß auf den Briefwechſel, ſondern erſtreckte ſich auch auf gegenſeitige Sendungen, auf einen Austauſch von gelehrten Büchern, Zeichnungen und Abgüſſen antiker Kunſtwerke oder anderer Alterthümer. Wir werden im Folgenden noch mehrfach Beiſpiele für dieſe Seite des Verkehrs von Rubens mit ſeinen franzöſiſchen Freunden, insbeſondere mit Peiresc begegnen, der für ſeine antiquariſchen Studien ganz beſonders anregend war.

Rubens' wiſſenſchaftliche Beſchäftigung mit dem claſſiſchen Alterthume war ſowohl eine philologiſche, als eine archäologiſche, ſowohl ein Studium der alten Schriftſteller, als der antiken Denk-

---

1) Vom 26. Februar 1622. — *Gachet*, p. 5.

2) Vom 22. April 1627. — *Gachet*, p. 103 (108.)

mäler. Zu Ersterem war die nöthige Vorbedingung bei Rubens völlig erfüllt: er besaß eine vollständige Kenntniß der lateinischen Sprache, er konnte sich sogar mündlich und schriftlich ganz bequem darin ausdrucken. Bezeichnend für seine Fähigkeit, lateinisch zu sprechen, ist folgende von Campo Weyermann berichtete, allerdings unverbürgte Anekdote. Rubens war eines Tages in Mantua beschäftigt, eine Episode aus Vergils Aeneide [1]) zu malen und recitirte die betreffenden Verse dazu:

„*Ille etiam patriis agmen ciet Ocnus ab oris*" etc.

Der Herzog ging an der halboffenen Thüre vorbei, hörte ihn die Verse recitiren, trat ein und redete ihn lateinisch an. Zu seinem großen Erstaunen antwortete Rubens mit großer Sicherheit im reinsten Latein. Daß er mit großer Leichtigkeit lateinisch schrieb, beweisen sein lateinischer Auffatz über die Nachahmung der Statuen, auf den wir unten zurückkommen, und einige seiner Briefe, so einer an Hadrianus Junius, [2]) in dem Eingang und Schluß flämisch, das übrige lateinisch ist, einer an Gevaerts, der bis auf einige flämische Sätze, die am Anfang, Ende und zwischen hinein stehen, ganz lateinisch ist, [3]) ein anderer an denselben, der zum Theil lateinisch ist [4]) u. s. w. Einzelne lateinische Sätze und Worte bringt er häufig in Briefen, wenn es ihm gerade bequem ist, um etwas auszudrücken. Daß Rubens als guter Latinist bekannt war, geht auch daraus hervor, daß Balthasar Moretus, als er nach dem Tode von Justus Lipsius im Jahre 1606 Grab- und Lobschriften für denselben sammelte, auch Rubens um einen Beitrag anging.

So konnte ihm die Lectüre der alten Autoren keinerlei Schwierigkeiten, sondern nur Genuß bringen, und er widmete ihr viel von seiner Muße, sie war ihm eine Erholung und Erfrischung. Auch während des Malens ließ er sich aus alten Schriftstellern vorlesen. Als seine Lieblingsautoren werden angegeben Plutarch, Seneca, Vergil, Homer, Livius, Cicero; jeden-

---

1) Nicht den Zweikampf von Aeneas und Turnus, wie man lange Zeit C. W. nachsagte, was gar nicht zu den Versen passt.

2) 7. Aug. 1637. Wir geben den Auffatz in Beilage I, den Brief in Beilage II.

3) 2. Dezember 1628, *Gachet* p. 227.

4) 15. Sept. 1629, *Gachet*, p. 238.

falls las er auch viel Ovid, aus dem er eine Menge Stoffe für ſeine Gemälde entnahm. Seine groſse Vertrautheit mit der claſſiſchen Literatur zeigt ſich unter anderem in den zahlreichen Citaten aus derſelben, die ſich in ſeinen Briefen, beſonders in denen an Dupuy und Peiresc [1]) finden. Seine Lectüre war aber nicht nur auf die groſsen Dichter und Proſaiker beſchränkt, ſondern erſtreckte ſich auch auf untergeordnetere Autoren, beſonders ſolche der ſpäteren Zeit. So beſchäftigte er ſich z. B. mit Procop und deſſen Geheimer Geſchichte (*anecdota sive historia arcana*). Er ſchreibt einmal an Dupuy, er habe eben eine Schriſt von Thomas Rivius geleſen, in welcher der Nachweis geführt werden ſolle, daſs das neunte Buch der Geſchichte des Procop unächt ſei. [2]) Ein anderes Mal ſchreibt er an Peiresc aus London, er werde von dem Secretair Bozuel die Ergänzungen mehrerer in der Ausgabe von Alemanni ausgelaſſener Stellen der Geſchichte des Procop erhalten, die aus dem vaticaniſchen Manuſcripte entnommen ſeien. [3]) Dann intereſſirte er ſich wieder für die Werke des Kaiſer Juſtinian und ein Werk über die griechiſchen Aſtrologen, wie aus einem Briefe an Peiresc zu erſehen iſt, der ſich erboten hatte, ihm dieſelben zu ſchicken, worauf Rubens erwiederte, daſs er ſie in Antwerpen haben könne. [4]) Er hatte auch Intereſſe für die philologiſchen Arbeiten ſeines Bruders Philipp, [5]) ſeines Freundes Gevaerts und anderer Freunde. Während ſeines Madrider Aufenthaltes ſuchte er in den dortigen Bibliotheken Material für Gevaerts, der den Marcus Antoninus herausgeben wollte. [6]) Selbſt mit einem Studium, das ſonſt nur der Philologe von Fach ſich

---

1) Z. B. an Dupuy, 15. Juli 26, *Gachet* p. 49, Sept. 26. *G.* p. 55, 22. Oct. 26 *G.* p. 60, 25. Juni 27, *G.* p. 12, an Peiresc, 10. Aug. 33, *G.* p. 8, 9. Aug. 29. *G.* p. 232.

2) Am 22. Juni 28, *Gachet*, p. 208 (209) — Die Schriſt iſt betitelt: *Thomas Rivius Imperatoris Iustiniani defensio adversus Alemannum.* Frankfurt 1628. *Procopii anecdota* waren von Nic. Alemanni 1623 in Lyon publicirt worden.

3) 9. Aug. 1629. *Gachet.* p. 233 (236).

4) Brief an Peiresc v. 2. Dec. 28, Nachſchriſt. *Ruelens* p. 70 (142); es handelt ſich wahrſcheinlich um die Juſtinianausgabe von P. Petau, 1630 und die Ausgabe des *Uranologion* von demſelben (*Lut. Paris.* 1630).

5) Zwei hiſtor.-philologiſche Werke deſſelben ſendet er z. B. an Peiresc. Brief an Valavès v. 3. Juli 1625. *Ruelens* p. 62 (139).

6) Brief an Gevaerts vom 29. Dez. 1628. *G.* p. 221 (224). — Die Commentare zu Marcus Aurelius Antoninus von Gevaerts ſind nicht gedruckt worden.

zur Aufgabe ſtellt, nämlich mit dem der Inſchriften, befaßte ſich Rubens gern. So ſchreibt er aus Madrid an Gevaerts,[1]) er habe ſich von Don Lucas Torrio dort einen Band afrikaniſcher Inſchriften erbeten, weniger um ihm einen Dienſt zu leiſten, ſondern vor allem „um ſeine perſönliche Neigung zu befriedigen“ (*ut meo prae ceteris genio indulgeam*). In London beſuchte er die berühmte Sammlung des Grafen Arundel, die aus vorzugsweiſe Inſchriften enthaltenden Denkmälern beſtand und ſtudirte die Publication derſelben von Selden (Lond. 1629). Er ſchreibt darüber an Dupuy[2]) u. a.: „Ich muß geſtehen, niemals in der Welt etwas Selteneres in Bezug auf das Alterthum geſehen zu haben, als das zwiſchen den Smyrnaern und Magneſiern geſchloſſene Bündniß, nebſt zwei Decreten derſelben Staaten und den Siegen des Citharöden Publius.“

Solche gründliche literariſche Studien waren natürlich eine treffliche Grundlage für ſeine archäologiſchen Studien, die er in eben ſo eifriger und vielſeitiger Weiſe betrieb. Eine ganz beſondere Vorliebe hatte er für antike Gemmen (geſchnittene Steine), in denen die Alten die größte Feinheit der Form erreicht haben. Um den von Peiresc als antikes Werk entdeckten *Cameo de St. Chapelle* zu ſehen und farbig wiederzugeben, eilte er 1620 nach Paris.[3]) Als ihm Peiresc im Jahre 1623 einige ſeltene Gemmen überſandt hatte, ſchrieb er ihm Folgendes[4]): „In meinem ganzen Leben habe ich nichts geſehen, was mir ſo viel Freude gemacht hätte, als die koſtbaren Steine, die Sie mir ſandten. Sie erſcheinen mir ganz unſchätzbar und gehen über alle meine Wünſche, doch kann ich nicht beabſichtigen, ſie als Geſchenk anzunehmen und Sie ſolcher koſtbaren Schätze zu berauben. . . . . . . Ich ſage Ihnen tauſend Dank für Ihre Freigebigkeit, ſagen wir beſſer: Verſchwendung, denn ich kann dieſes große Wohlwollen nur bewundern, welches Sie mir bezeugen und das Sie veranlaßt, um meinetwillen ſo ſeltene Dinge aus den Händen zu geben.“ Man ſieht daraus, wie hoch Rubens die Gemmen ſchätzte. In demſelben Briefe giebt er auch ſeine Erklärung einer dieſer Gemmen,

---

1) Am 29. Dec. 1628. *Gachet*, p. 222 (225).
2) Am 8. Aug. 1629. *Gachet*, p. 229 (231).
3) *Gassendi, vita Peirescii, p.* 111.
4) Am 3. Aug. 1626, *Ruelens*, p. 9 (133).

einer erotifchen. „Die, welche mir außerordentlich gefällt", fagt er, „das ift die *diva vulva* mit den Schmetterlingsflügeln, aber ich kann nicht unterfcheiden, was fich zwifchen dem Altar und der Oeffnung der umgeftülpten *vulva* befindet; ich werde es wahrfcheinlich beffer unterfcheiden, wenn ich den Abdruck davon gemacht haben werde." Darauf folgen dann einige Sätze, die etwas fcabröfer Natur find, und hier wegbleiben können.[1]) Weiter fagte er dann in Befprechung der Gemmen: „Ich habe die Infchrift, die ich fo fehr zu fehen wünfchte und auf die ich viel Werth lege: *Divus magnus majorum pater* zuerft nicht gefunden; fie fteht auf der Rückfeite des Carneols und ich habe fie bald mit wahrer Freude entdeckt. Ich bedaure, auf der *Victoria Nicomediana* die Buchftaben oder Zeichen 6. 6. 6. S V, die fich am unteren Rande der Gemme befinden, nicht zu verftehen." Die obige erotifche Gemme war nachmals Object anderweitiger Studien, und die Memoiren der Academie von St. Petersburg enthalten z. B. einen Auffatz über diefelbe, der die Rubens'fche Erklärung widerlegt. Doch zeigen die obigen Aeußerungen von Rubens nichtsdeftoweniger, daß er ein Kenner von Gemmen war und fich wiffenfchaftlich mit denfelben befaßte. Abdrücke oder Zeichnungen von Gemmen taufchte er verfchiedentlich mit feinen gelehrten Freunden aus. So ift in einem Briefe an Valavès[2]) die Rede von einer Schachtel mit Gemmenabdrücken, die er ihm fchickt; in einem Briefe an Dupuy[3]) dankt er ihm für die Ueberfendung der Zeichnung der Mantuaner Gemme, die er im Original oft in Händen gehabt habe und hinfichtlich der zwei Köpfe für das fchönfte Stück in Europa halte; er werde ihm fehr dankbar fein, wenn er ihm einen Abguß davon verfchaffen könne. Auch auf auswärtigen Reifen fucht er eifrig bei Antiquitätenhändlern nach Münzen und Cameen; fo z. B. in Spanien, wie aus einem Briefe an Peiresc hervorgeht.[4]) Rubens beabfichtigte auch, über die fchönften antiken Cameen ein Werk mit Kupferftichen herauszugeben und wurde nur durch den Tod daran verhindert. Folgende acht Blätter wurden von L. Vorstermann und Paulus Pontius nach

1) Diefer theils italienifche, theils lateinifche Paffus ift bei *Ruelens* im *Appendice A. p.* 134 abgedruckt.

2) Vom 12. Dec. 1624, *Ruelens*, p. 13.

3) Vom 9. Sept. 1627, *Gachet*, p. 142 (144).

4) Aus Madrid, vom 2. Dec. 1628, Nachfchrift. *Ruelens*, p. 40 (142).

Rubens' Zeichnungen zu diefem Werke geftochen (*Schneevoogt, Catalogue d. est.* 222. 23). 1. Die Camee der *St. Chapelle* in Paris, genannt *Gemma Augustea*. Sie ftellt die Apotheofe des Auguftus dar und feinen Nachfolger Tiberius, begleitet von Familienmitgliedern; unten Nationen in der Sclaverei. 2. *Gemma Tiberiana.* Diefe Camee, aus dem kaiferlicken Cabinet in Wien, ftellt Auguftus, Livia, Germanicus und Tiberius dar, fowie Soldaten, die eine Trophäe errichten. 3. Camee, den Triumph des Germanicus und der Agrippina in einem mit zwei Centauren befpannten Wagen darftellend. 4. Camee in Oval, den Triumph eines römifchen Kaifers darftellend, der auf einer Quadriga fteht, unter der die unterworfenen Nationen liegen. 5. Drei Profilköpfe nach antiken Cameen, deren einer Agrippina darftellt. 6. Sechs Köpfe auf einem Blatt nach antiken Cameen; der mittlere der zweiten Reihe ftellt Tiberius dar; außerdem befinden fich darauf Maecenas und Pallas. 7. Vier Profilköpfe nach Antiken, nämlich Germanicus, Auguftus, Solon, Socrates. 8. Vier Köpfe, nämlich Plato, Nicias, Pallas, Alexander. Auch das Frontispice des Werkes war bereis geftochen (Sch. 222. 23) es zeigt eine einzelne Figur, die neben einer Janusherme fitzt, und trägt den Titel: „*Varie figueri de agati antiqui, desiniati de P. P. Rubenii*".

Schon im Jahre 1625 fandte er an M. de Valavès Probeabdrücke von diefen Platten. Es heißt in dem betreffenden Briefe [1]): „Nach Ihrem Wunfche und zufolge dem Verfprechen, das mir M. Aléandre gab, diefe Stiche Niemand zu zeigen, lege ich fie in Ihre Hände, ohne Retouchen, wie Sie fehen. Außer den beiden fehr großen Cameen werden Sie, glaube ich, die triumphalifche Quadriga fchön und hervorragend finden, weil fie, was die Figur betrifft, über das Gewöhnliche hinausgeht und eine Fülle fchöner Einzelheiten hat. Es wäre mir fehr lieb, die Erklärung derfelben durch M. Aléandre zu erfahren, desgleichen den Namen des Kaifers, der darauf dargeftellt ift und deffen Geficht Theodofius mehr als allen andern gleicht: im übrigen kann man die anderen Einzelheiten mit Aurelian oder Probus vergleichen. Bemerkenswerth erfcheinen mir jene zwei Figuren mit den Fasces und den Globen in den Händen, die fich zu den Seiten des Triumphbogens befinden."

---

1) An Valavès, vom 3. Juli 1625. *Ruelens* p. 62. p. 139.

Hier haben wir einen neuen Beweis für die Kennerſchaft Rubens' und für ſeine Freude an der Erklärung antiker Gemmen.[1])

Neben den Cameen zog Rubens auch alle möglichen anderen Ueberreſte der Antike in das Bereich ſeiner Studien, als da Sculpturen, Gemälde, Vaſen, Geräthe, Waffen u. ſ. w. Für antike Büſten ſcheint er, der geniale Portraitmaler, ein beſonderes Intereſſe gehabt zu haben. Eine Reihe von ſolchen hat er nachgezeichnet, ſo von Solon, Socrates (4), Plato (3), Sophocles, Democrit, Demoſthenes, Nicias, Alexander, Hippocrates (3), Chryſipp, Scipio, M. Brutus, Auguſtus, Jul. Caeſar, Cicero, Nero, Seneca (4), Maecenas, Tiberius, Germanicus. Wir kommen ſpäter nochmals auf dieſelben zurück. Es wird uns auch berichtet, das Rubens die wichtigſten antiken Denkmäler in Rom und der Lombardei für ſich zeichnen ließ.

Ein weſentlicher Theil ſeiner archäologiſchen Studien wurzelte im Verkehr mit Peiresc, im Austauſch von Gegenſtänden der Antike und der Gedanken über dieſelbe. Davon geben einige Rubens'ſche Briefe ein deutliches Bild. Aus einem Briefe von Rubens vom Auguſt 1630[2]) erſehen wir Folgendes.

Rubens hat von Peiresc ein Packet mit ſehr genauen Zeichnungen eines antiken, in einem Neptunstempel gefundenen Broncedreifußes und einiger anderer Antiquitäten, darunter ein Reliefſragment und antike Trauringe, erhalten. Er theilt dieſelben ſeinem Freunde Gevaerts und einem anderen gerade anweſenden Gelehrten, Wendelin, mit, beſpricht ſich mit denſelben, discutirt mit ihnen über den Dreifuß und hofft ſie zu ſeiner Anſicht zu bekehren. Peiresc's Abhandlung über den Dreifuß, die dieſer mitgeſandt, hat er noch nicht geleſen, theilt aber dieſem gleich ſeine Anſicht darüber mit. Er giebt da eine kleine Abhandlung über Bedeutung und Gebrauch des Dreifußes bei den Alten, welche zeigt, wie Rubens derartige Fragen zu behandeln verſtand. Sie lautet folgendermaßen.[3])

---

1) Nähere Mittheilungen über dieſes Gemmenwerk verſpricht Ruelens in ſeiner Schrift *Rubens cons. comme antiquaire* zu geben.

2) *Gachet*, p. 251 ff.

3) Das italieniſche Original iſt nicht vorhanden, nur eine franzöſiſche Ueberſetzung.

„Ehemals hießen alle von drei Füßen getragenen Utensilien Dreifüße, obgleich sie zu verschiedenen Zwecken, z. B. als Tische, Sitze, Candelaber, Kochtöpfe dienten. Unter anderen hatten die Alten Gefäße, die man auf das Feuer setzen konnte, die *lebeti* (Kessel), die zum Kochen des Fleisches dienten, wie man sie noch heutzutage in verschiedenen Gegenden Europas braucht. Dann vereinigte man den Kessel mit dem Dreifuß, so wie wir unsere Kochtöpfe von Eisen oder Erz mit drei Füßen herstellen. Aber die Alten haben dieser Combination sehr schöne Proportionen gegeben, und meiner Ansicht nach ist dies das Geräth, welches wir als den Dreifuß ansehen müssen, von dem Homer und andere griechische Dichter und Historiker sprechen und das sie in *re culinaria*, um das Fleisch zu kochen, anwandten. Wegen des Gebrauches, den man von den Eingeweiden bei den Opfern machte, fing man an, sie *inter sacram supellectilem ad eundem usum* zu verwenden. Ich glaube aber nicht, daß der Dreifuß von Delphi von dieser Art war, eher glaube ich, das es eine Art Stuhl auf drei Füßen war, wie die, deren man sich noch allgemein in Europa bedient. Dieser Dreifuß hatte kein concaves Becken, oder wenn es concav war, um darin die Haut des Python zu bewahren, so bedeckte man ihn oben und die Pythia setzte sich auf diesen Deckel, der ein kleines Loch haben konnte. Es scheint mir in der That unmöglieh, daß man sich auf den Boden des Beckens setzen konnte, da dies wegen der Tiefe und den schneidenden Rändern desselben zu unbequem gewesen wäre. Es wäre auch möglich, daß man auf diesem Becken, wie auf einer Pauke, die Haut der Pythonschlange ausgespannt hatte, die man deßhalb *cortina* nannte, und daß sie durchbohrt war, ebenso wie das *lebeto*. Es ist sicher, daß man in Rom mehrere Marmordreifüße findet, die keinerlei Vertiefung haben, und es war mitunter gebräuchlich, wie Sie aus einigen Citaten sehen werden, auf diese selben Dreifüße Statuen zu stellen, die verschiedenen Gottheiten gewidmet waren, was nur auf einem flachen und soliden Boden möglich war. Man darf glauben, daß, nach Beispiel des delphischen Dreifußes, man denselben auch für andere Gottheiten benutzte und das Wort Dreifuß alle Arten von Orakeln und heiligen Mysterien bezeichnete, wie man das noch bei römischen Autoren sieht.

Was auf unseren Gegenstand mehr Bezug hat und mehr Be-

achtung verlangt, ist, daß die Alten sich einer Art *riscaldatio* (*réchaud*, Kohlenbecken) von Bronce in Form eines Dreifußes bei ihren Opfern bedienten, vielleicht auch bei ihren Festen. Es ist kein Zweifel, daß dies der Dreifuß ist, der in der Kirchengeschichte des Eusebius und anderen Autoren so oft erwähnt wird und der zu den Räucherungen für die Idole diente, wie Sie aus den unten folgenden Citaten sehen werden. Und wenn ich mich nicht wiederum täusche, so muß zufolge des Materials, der Kleinheit und Einfachheit der Arbeit Ihres Dreifußes derselbe einer von denen sein, die zum Verbrennen des Weihrauches bei den Opfern dienten. Das Loch in der Mitte diente als Zugloch, um die Kohlen besser anzufachen, indem alle Kohlenbecken, oder wenigstens die Mehrzahl, irgend ein kleines Loch zu diesem Zwecke haben. Und so weit man der Zeichnung nach urtheilen kann, scheint der Boden des Beckens oder der Schaale durchbrochen und vom Feuer angegriffen zu sein."

Zum Schlusse kommt eine Seite voll Citate aus Isidorus, Athenaeus, Servius, Pausanias, Surius, die Rubens' Sohn Albert zusammengestellt hatte. Von seiner Ansicht sagt Rubens, „sie ist die wenigst schwerfällige und die bemerkenswertheste, die man *saturnalibus optimo dierum* vorschlagen kann."

Außer dieser Abhandlung über den Dreifuß bespricht Rubens auch noch zwei andere von Peiresc erhaltene Zeichnungen. „Das Fragment mit den Göttern der Aegypter und dem Winde finde ich bizarr. Meiner Ansicht nach muß es irgend ein Bauernkalender gewesen sein, aus dem man die Hauptfeste und andere Mysterien der Jahreszeiten kennen lernen konnte. Die Kreise, welche die schwarzen ägyptischen Götter umgaben, wie man solche auf der Isistafel sieht, sind bemerkenswerth. — Ich finde vor allem sehr hübsch diese Eheringe, die so lieblich in einander verschlungen sind, daß Venus selbst mit aller ihrer Anmuth nichts Besseres machen könnte. Ich betrachte sie als unbezahlbaren Schatz."

Dies war also ein Beispiel für die Art und Weise des wissenschaftlichen Verkehrs zwischen Rubens und Peiresc und ein Beweis der archäologischen Kenntnisse des ersteren. Betrachten wir ein zweites, das aus einem Briefe von Rubens an Peiresc vom 16. Aug. 1635 [1]) zu entnehmen ist.

---

1) *Gachet*, p. 260 (264), Originaltext italienisch.

Rubens hat von Peiresc eine kleine Schachtel mit Abgüſſen erhalten, darunter den eines antiken Glasgefäßes. „Sie machte mir", ſagte er, „eine außerordentliche Freude, da ſie eine Menge ſeltener Objecte enthielt, die mit größter Sorgfalt unterſucht zu werden verdienen und deren wahre Geheimniſſe nur von einem vollkommneren Geiſte als dem meinigen erkannt werden können." Dann kommt eine kurze Beſprechung des Glasgefäßes: „Das große Glasgefäß iſt gewißlich ein prachtvolles Denkmal; ich habe aber das Sujet noch nicht errathen können. Das Gefäß iſt mit ſeiner inneren Höhlung gut in Blei gegoſſen; ich kenne hier Niemand, der ſo etwas machen könnte. Der Trojaner im Hintergrunde, mit der Mitra, nebſt Wangenbändern (*guanciali*) und *redimicula* (Stirn- oder Halsbänder), könnte wohl Paris ſein, der nachdenklich, als ob er verliebt wäre, daſteht, den Finger auf den Mund hält, nach Art des Hippocrates, und in ſeinem Geiſte irgend ein geheimes Unternehmen überlegt. Aber ich ſehe im übrigen nichts mehr, was dieſem Sujet entſpräche, indem alle Figuren nackt ſind, nach Art der Götter oder Heroen. Doch ſehe ich einen Jüngling, der eine Frau fortſchleppt."

Für die Sendung Peiresc's will ſich Rubens revanchiren und dieſem demnächſt eine Schachtel mit einigen Kleinigkeiten ſchicken. „Ich habe bereits", ſagt er, „den Abguß der Schaale und des Zinnlöffels. Was die Agatvaſe betrifft, ſo wird es ſehr ſchwer ſein, ſie abzugießen, da ſie nur von Gyps iſt und die Rebblätter, die ſie umgeben, ſehr zart ſind. Schlimmſtenfalls ſende ich Ihnen die von Gyps, die nicht hohl iſt und mir gehört. Im übrigen werde ich noch anderes finden, das Ihnen hoffentlich nicht mißfallen wird". Von der obengenannten antiken Schaale hören wir in einem ſpäteren Briefe [1]) nochmals. Peiresc hat Rubens gebeten, den Rauminhalt der Schaale zu unterſuchen, und dieſer verſpricht dies auszuführen.

Nun noch ein drittes intereſſantes Beiſpiel. Peiresc hat Rubens, wie ſich aus einem Brief des letzteren vom 16. März 1636 ergiebt, [2]) den Stich einer antiken Landſchaft überſandt, und dieſe beſpricht nun Rubens in jenem Briefe ausführlich. Da es ſehr inte-

1) An Peiresc 4. Sept. 36. — *Gachet*, p. 273 (275).

2) Originaltext italieniſch. — *Gachet*, p. 266 ff. (269 ff.).

reſſant iſt zu ſehen, wie Rubens eine antike Landſchaft auffaßte, ſo geben wir hier ſeine Auseinanderſetzung im Wortlaute.

„Ich habe mit Vergnügen den Stich der antiken Landſchaft geſehen, die mir ein reines Phantaſieſtück (*mero capriccio*) des Malers zu ſein ſcheint, welches keinen in Wirklichkeit exiſtirenden Ort (*qualche luogo che sia in rerum natura*) darſtellt, denn dieſe Bögen, von denen einer auf den andern geſetzt iſt, ſind weder natürlich noch künſtlich, und könnten ſchwerlich auf dieſe Weiſe Beſtand haben, und was jene kleinen Tempel betrifft, die auf der Spitze des Felſens zerſtreut liegen, ſo iſt weder genügender Raum für die Bauten vorhanden, noch ein Weg, auf dem Prieſter und Opfernde hinaufſteigen könnten. Das runde Reſervoir iſt nicht zu gebrauchen, da es das Waſſer, welches es von oben erhält, nicht bewahrt, ſondern es wieder in das gemeinſame Baſſin abgiebt und zwar durch viele breite Ausflüſſe, ſo daß es unvergleichlich viel mehr Waſſer ausfließen läßt, als es erhält. Das Ganze zuſammen kann man, wie mir ſcheint, ein *Nymphaeum* nennen, da es gewiſſermaßen der Zuſammenfluß vieler von allen Seiten hervorſpringender Quellen iſt (*una confluenza multorum fontium undique scaturentium*). Der kleine Tempel mit den drei weiblichen Statuen könnte wohl den Nymphen des Ortes geweiht ſein, während jene auf dem Gipfel des Berges es etwelchen Feld- oder Berggottheiten wären. Jenes viereckige Denkmal iſt vielleicht das Grab eines Heros, denn am Eingange ſind Waffen aufgehängt, oben iſt ein mit Laub umwundener ſpitzer Cippus (*cippo in forma di meta*), die Säulen haben Kapitäle und Fackeln und auf den Ecken ſind Körbe für die Früchte und anderen Gaben, die man den Manen des Heros und den unterirdiſchen Gottheiten darbrachte. Die Ziegen müſſen einem Gotte geweiht ſein, da ſie ohne Hirten weiden.

Es ſcheint das Werk eines guten Malers zu ſein, aber die Geſetze der Optik ſind nicht ſtreng beobachtet, denn die Linien der Gebäude ſchneiden ſich nicht in einem Punkte von gleicher Höhe mit dem Horizont, und, um es mit einem Worte zu ſagen, die ganze Perſpective iſt verfehlt. Man findet ähnliche Irrthümer bei gewiſſen auf der Rückſeite von Münzen dargeſtellten Gebäuden, obgleich dieſelben im übrigen gut behandelt ſind, und insbeſondere bei gewiſſen Hippodromen, deren Perſpective unrichtig iſt. Einige Basreliefs, obgleich von gutem Styl, haben denſelben Fehler;

aber eine ſolche Unkenntniß iſt erträglicher in der Sculptur als in der Malerei. Dies läßt mich vermuthen, daß trotz der ausgezeichneten Vorſchriften über Optik, die Euclid und Andere geben, dieſe Wiſſenſchaft damals noch nicht ſo allgemein bekannt war, wie heutzutage“.

Auch hier haben wir wieder eine Reihe trefflicher Gedanken und ſcharfſinniger Bemerkungen, die zeigen, wie Rubens auf dieſem Gebiet völlig zu Hauſe war.

Die Ueberſendung des Stiches wurde von Rubens wieder dadurch erwiedert, daß er mit dem in Rede ſtehenden Briefe Zeichnungen eines antiken Helmes in Originalgröße und die von einem ſeiner Schüler nach dem Original ausgeführte Zeichnung des Basreliefs mit dem Trojaniſchen Kriege in der Arundel'ſchen Sammlung an Peiresc ſandte. Aus einem ſpäteren Briefe an Peiresc [1]) erſehen wir dann, daß dieſer die Zeichnungen des Helms nebſt denen einer Lanze und zweier Schwerter zurückſandte, begleitet von „ſchönen Betrachtungen, wie er ſie gewöhnlich mache“. Rubens will auf dieſe wiederum antworten, ſobald er nach Antwerpen zurückgekehrt iſt. Zugleich erſehen wir, daß Rubens von Peiresc eine colorirte Zeichnung, Copie der Aldobrandiniſchen Hochzeit, zum Geſchenk erhalten hat. „Sie konnten mir,“ ſchreibt Rubens, „kein angenehmeres und meinem Geſchmack und meinen Wünſchen entſprechenderes Geſchenk machen . . . . Empfangen Sie alſo von neuem meine ewigen Dankſagungen“. Für dieſes Werk, das ja auch nach den Funden in Pompeji immer noch zu den ſchönſten Denkmälern antiker Malerei gehört, hatte Rubens ſich ein beſonderes Intereſſe bewahrt, ſeit er es in ſeiner Jugend in Rom geſehen. Acht Jahre, ehe er die eben erwähnte Copie von Peiresc erhielt, hatte er demſelben in zwei Briefen eine Beſchreibung des Bildes aus dem Gedächtniß und eine Erklärung desſelben gegeben. Der erſte derſelben iſt nicht erhalten oder wenigſtens nicht publicirt; was er in dem zweiten [2]) ſchreibt, ſoll hier zum Schluß Platz finden:

„ . . . . die Braut iſt mit einem ſehr weiten Mantel bekleidet, deſſen weiße Farbe etwas in's Gelbliche fällt. Sie iſt eine wohlgeordnete Figur und vom Kopf bis zu den Füßen verhüllt. Die halb-

---

1) Vom 4. Sept. 1636. — *Gachet*, p. 272 (274).

2) V. 19. Mai 1628, *Gachet*, p. 195, Orig. italien., deutſch bei Guhl, II n. 58.

nackte weibliche Figur, von nachdenklichem und melancholischem Ausdruck, ist mit einem veilchenblauen Mantel bekleidet; das Hochzeitsbett ist mit einigen Kissen bedeckt. Wenn ich mich recht entsinne, so befindet sich nicht weit davon noch eine Alte, die eine Sclavin zu sein scheint und welche ein Becken mit einem Brödchen hält, vielleicht zum Gebrauche für die Braut; und nach reiflicher Ueberlegung erinnere ich mich, daß der größte Theil der Antiquare in Rom den halbnackten, mit Blumen bekränzten Jüngling für den Bräutigam hielt, der, ungeduldig über die Zögerung, gleichsam wie aus dem Hinterhalte auf die Braut blickt und auf das, was die Frauen sprechen, zu horchen scheint. Ueber die drei opfernden Weiber, deren zwei, wenn ich mich recht entsinne, strahlenförmige Kronen auf dem Haupte haben, so wie die dritte eine Mitra, weiß ich nichts völlig Wahrscheinliches mehr, als daß sie die Beschützerinnen der Ehe und der Zeugung sein müssen. Vielleicht ist die eine Juno als Königin, die ich indeß niemals mit einer solchen Krone gesehen habe, und die andere Lucina, denn die Strahlen bedeuten ohne Zweifel das Licht, und der Mond selbst entlehnt sein Licht von den Sonnenstrahlen. Von den Figuren auf der andern, dem Opfer entgegengesetzten Seite des Bettes habe ich Ihnen in meinem vorigen Briefe geschrieben. Dies ist Alles, was ich zu sagen im Stande bin, ohne Ordnung, aus der Erinnerung und »*ex tempore*«."

Mindestens zwanzig Jahre waren verflossen, seit Rubens das Wandgemälde in Rom gesehen hatte, und es ist ein neuer Beweis für die Gründlichkeit, mit der er antike Werke studirte, daß er nach so langer Zeit diese genaue Beschreibung und vielfach zutreffende Erklärung zu geben vermochte.

Die oben angeführten Stellen aus den Rubens'schen Briefen zeigen zur Genüge, daß Rubens wohl befähigt gewesen wäre, auch literarisch auf dem Gebiete der Alterthumskunde thätig zu sein, doch dies lag außerhalb seines Kreises und seiner Absichten. Er hat einen lateinischen Aufsatz über die Nachahmung der antiken Statuen geschrieben, auf den wir noch zurückkommen, und eine kurze Einleitung zu seinem Kupferwerk „*Palazzi di Genova*", sonst ist er nicht als Schriftsteller aufgetreten. Zu seinem Werke über antike Gemmen würde er wohl einen Text geschrieben haben, doch wurde er, wie schon erwähnt, durch den Tod an der Ausführung desselben verhindert.

Daß Rubens mit wiſſenſchaftlicher Methode und wie ein wirklicher Mann von Fach ſeine Studien des claſſiſchen Alterthums betrieben hat, werden unſere Betrachtungen völlig einleuchtend gemacht haben. Dabei war es dem genialen Meiſter aber nirgends um todte Gelehrſamkeit, ſondern um lebendiges geiſtiges Eindringen in die Antike zu thun; nicht ein bloßes Object antiquariſcher Studien war ihm das Alterthum, ſondern eine ihm vertraute heimiſche Welt, in die er ſich geiſtig ganz hineingelebt hatte und die dadurch auf ſeine Geſinnung, ſeine Denk- und Empfindungsweiſe einen weſentlichen Einfluß hatte. Es ſteckte ein gut Theil geſundes claſſiſches Heidenthum — im guten Sinne — in ihm, wenn er auch dabei ein guter Katholik war. Und das iſt er wohl geweſen. Wir wiſſen,[1]) daß er Sommer und Winter jeden Morgen die erſte Meſſe beſuchte und mit den Jeſuiten in Antwerpen auf freundſchaftlichem Fuße ſtand. Wie tief ſein Katholicismus ging, iſt allerdings fraglich. „Wir glauben nicht“, ſagt Rooſes,[2]) „daß er als Menſch und Künſtler tief von dem Geiſte der Lehre durchdrungen war, welcher er ſo pünktlich nachlebte“, und ähnlich äußert ſich A. Michiels[3]): „*je doute néanmoins qu'il fût réellement devot; le caractère de ses oeuvres n'annonce point qu'il eût un grand fond de piété, mais sous des princes religieux il accomplissait exactement ses devoirs de chrétien, pour ne pas heurter l'opinion*“ — und an einer anderen Stelle:[4]) „*Sa dévotion, je crois, ressemblait fort à celle de Goethe, dévotion d'artiste qu'un épisode chrétien peut émouvoir, mais qui garde son plus sincère attachement d'un côté pour la nature et de l'autre pour son art*“. Doch wie dem auch ſei, ſicher iſt jedenfalls, daß ſein Eingelebtſein in die antike Welt ihn von einem zu eifrigen Katholicismus zurückhalten mußte, und daß er von kirchlichem Fanatismus und blindem Gehorſam gegen das Papſtthum himmelweit entfernt war. Wie ſich dies in ſeiner Kunſt äußerte, werden wir ſpäter ſehen; daß er die aufgeklärte Geſinnung der durch das claſſiſche Alterthum beſtimmten Renaiſſancebildung und Philo-

---

1) Aus der Biographie ſeines Neffen Philipp Rubens.

2) Geſchichte der Malerſchule von Antwerpen, deutſch von Fr. Reber. München 1880, I. S. 22.

3) *Histoire de la Peinture Flamande*, VII, *p.* 120.

4) *Rubens et l'école d'Anvers. Paris* 1854, *p.* 114.

ſophie beſaß, daß er im wahren Sinne ein Humaniſt war, das zeigen ſeine nahen freundſchaftlichen Beziehungen gerade zu den Gelehrten, die Vorkämpfer einer freien kirchlichen Auffaſſung waren, einem Dupuy, de Thou, Rigault, vor allem aber ſeine Briefe. Nirgends treten in denſelben, wie bereits Guhl hervorgehoben, ſpecielle kirchliche Intereſſen hervor, ſondern eine klare, gemäßigte, verſtändige Auffaſſung kirchlicher Fragen. Beſonders charakteriſtiſch ſind einige Stellen ſeiner Briefe. So ſchreibt er einmal aus Madrid an Gevaerts[1] über den Verluſt der Silberflotte durch die Holländer und ſchließt mit den Worten: „So wollten es die Götter! . . . Leben Sie wohl, großer und unvergleichlicher Mann und bringen Sie der Göttin der glücklichen Heimkehr für Ihren Rubens Ihre Gelübde dar". Ein andermal ſchreibt er an denſelben[2] über den Verluſt ſeiner Frau; er erwähnt die Tröſtungen der Kirche und Religion gar nicht, ſagt dagegen: „Wenn von der Philoſophie einiger Troſt zu erwarten iſt, ſo ſteht Ihnen ein reicher Schatz des Troſtes bei Ihnen ſelber offen. Ich verweiſe Sie an Ihren Antoninus (Marc Aurel), aus deſſen reichem Schatz Sie als guter Haushalter auch noch Ihren Freunden austheilen können". Hier hören wir den echten Humaniſten reden, der in den Ideen der antiken Welt lebte. Und wenn wir uns ſonſt in ſeinen Briefen umſehen, finden wir keine religiöſen Sentenzen, keine Citate aus chriſtlichen Schriften, dagegen, wie wir ſchon oben erwähnten, eine Menge von Citaten aus Horaz, Cicero und anderen claſſiſchen Autoren.

Was wir in ſeinen Briefen ebenfalls überall erkennen können und was ſein ganzes Leben und Wirken auszeichnet, iſt jenes Streben nach harmoniſchem Daſein, nach Totalität, nach ebenmäßiger Ausbildung aller menſchlichen Vermögen und Kräfte, wie wir ſie im antiken Menſchen finden. Das war in Rubens' Natur angelegt und entwickelt durch den Verkehr mit der Antike, das zog ihn auch innerlich zu ihr hin.

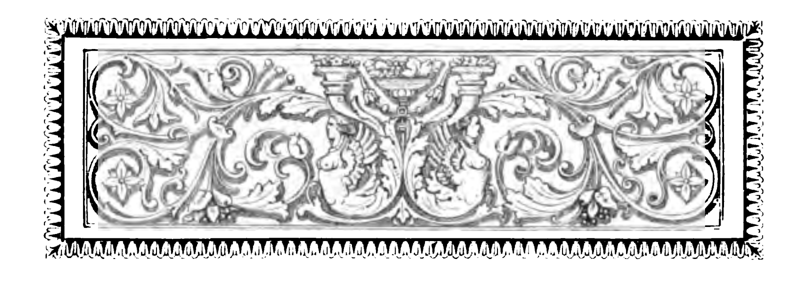
Das Verhältniß von Rubens zur claſſiſchen Welt iſt ein anderes als das unſere zu ihr. Wir haben eine weit tiefere Einſicht in das Alterthum, eine weit richtigere Auffaſſung dieſer

1) Am 29. Dec. 1628. — *Gachet*, p. 233 (227).

2) Am 15. Sept. 1629. — *Gachet*, p. 239 (261).

Culturperiode, aber dafür fühlen wir auf unserem kritischen und historischen Standpunkt auch die Kluft zwischen jener und unserer Zeit um so mehr. Einem Rubens erschien die Antike noch als eine heimische, vertraute Welt, er vermochte noch, was Winckelmann einmal verlangt: „mit den Alten wie mit seinen Freunden zu leben“.





3. KAPITEL.

Der Künftler und die Antike.

Hat Rubens, wie wir gefehen haben, fich auf der einen Seite als wiffenfchaftlicher, in archäologifcher Forfchung geübter Denker das Verftändniß des claffifchen Alterthums erworben, fo hat er auf der anderen Seite als hoher, edler Künftlergeift mit feinem freien Blick und feinem ganz objectiven Urtheile in hohem Maaße die Größe und Schönheit der antiken Kunftfchöpfungen und ihre Bedeutung für die moderne Kunft erkannt und anerkannt, wie kein anderer Künftler feiner Zeit. Wie für das claffifche Alterthum überhaupt, fo war er fpeciell für deffen Kunft von größter Bewunderung und Begeifterung erfüllt. Wir haben dafür drei deutlich redende fchriftliche Zeugniffe von Rubens felbft. Für die Architektur gilt eine Stelle in der Einleitung feines Kupferwerkes über die Paläfte von Genua,[1]) wo er fagt: „Wir fehen in unferen Gegenden mehr und mehr den Architekturftil verfchwinden, den wir den barbarifchen oder gothifchen nennen, und durch Leute von Gefchmack (*bellissimi ingegni*) zur großen Ehre und Verfchönerung unferes Vaterlandes jene Architektur einführen, welche die wahre Symmetrie befitzt,

---

1) *Palazzi antichi e moderni di Genova. Anversa* 1622 (1652. 1663). Die Einleitung: *Al benigno lettore* ift in franzöfifcher Ueberfetzung abgedruckt bei *Ruelens* a. a. O. p. 104.

jene, welche fich nach den Regeln richtet, welche die alten Griechen und Römer aufgeftellt haben".

In Bezug auf die antike Plaftik haben wir ein noch weit wichtigeres und intereffanteres Zeugniß, nämlich einen lateinifch abgefaßten Auffatz von Rubens „Ueber die Nachahmung antiker Statuen".[1]) Derfelbe lautet in der Ueberfetzung folgendermaßen:[2]) „Es giebt Maler, für welche die Nachahmung der antiken Statuen fehr nützlich ift, und andere, denen fie gefährlich ift bis zur Vernichtung ihrer Kunft. Ich habe jedoch die Ueberzeugung, daß, um in der Malerei zum höchften Grade der Vollendung zu gelangen, man die antiken Statuen nicht allein genau kennen, fondern von ihrem Verftändniffe ganz und auf das innigfte durchdrungen fein muß. Es ift aber nöthig, daß man einen einfichtsvollen Gebrauch von ihnen macht, der in keiner Weife den Stein merken läßt. Denn viele unerfahrene und fogar erfahrene Maler wiffen nicht den Stoff von der Form, den Stein von der Figur zu unterfcheiden, noch den Zwang, den der Marmor auferlegt, von dem Kunftwerke.[3]) Es fteht feft, daß die fchönften Statuen fehr nützlich, die geringen unnütz, felbft fchädlich find. Es giebt Anfänger in der Malerei, die fich einbilden wunder was zu erreichen, wenn fie von denfelben etwas Hartes, Scharfbegränztes, Schwerfälliges und eine übertriebene Anatomie herübernehmen. Dies alles gefchieht aber nur auf Koften der Naturwahrheit, da fie anftatt Fleifch nur einen verfchiedenfarbig bemalten Marmor darftellen, denn felbft bei den beften (antiken) Statuen find für den Maler viele Dinge zu berückfichtigen und zu vermeiden, welche nicht der Fehler des Bildhauers find. Dahin gehört in erfter Linie die Verfchiedenheit der Schatten. Das Durchfcheinende des Fleifches, der Haut, der knorpeligen Theile mildert nämlich Vieles in den Schatten, was in der Sculptur hart

---

1) *De imitatione statuarum.* Diefen Auffatz hat de Piles aus dem ihm damals vorliegenden, jetzt verlorenen lateinifchen Manufcripte von Rubens im Originaltext und franzöfifcher Ueberfetzung in feinem *Cours de Peinture par Principes* (Amfterdam und Leipzig 1766, p. 127—34) mitgetheilt, wodurch er uns erhalten ift. — Den lateinifchen Text giebt unfere Beilage I.

2) Meine Ueberfetzung fucht den Text möglichft wörtlich wiederzugeben.

3) „Dasjenige, wozu den Künftler die Natur des Marmors zwingt, von dem von derfelben unabhängigen allgemeinen Kunftgehalt": fo umfchreibt Waagen (Kl. Schriften, S. 238) diefe Stelle; de Piles überfetzt: „die Nothwendigkeit, in der fich der Bildhauer befindet, den Marmor zu gebrauchen".

und schroff erscheint und gleichsam verdoppelt durch die unüberwindliche Dichtigkeit des Steines. Dazu kommt, daß gewisse, bei jeder Bewegung sich verändernde und durch die Geschmeidigkeit der Haut bald ausgedehnte bald zusammengezogene Theile des menschlichen Körpers, welche von den Bildhauern gewöhnlich gar nicht ausgedrückt, von den besten jedoch nur leise angedeutet werden, in der Malerei unerläßlich sind, wenngleich auch hier Maß gehalten werden muß. Auch in den Lichtern sind die Statuen von der Natur durchaus abweichend und verschieden, indem der Glanz des Marmors und das grelle Licht (das er reflektirt) die Oberfläche stärker hervorhebt, als es sein soll, oder wenigstens die Augen blendet.

Wer nun diese Unterschiede mit gehöriger Schärfe erkannt hat, kann sich dem Studium der antiken Statuen nicht eifrig genug hingeben. Denn was vermögen wir Entartete in diesen Zeiten der Verkehrtheit? Welch' niedriger Geist hält uns Verkümmerte am Boden gefesselt, so weit entfernt von jenem erhabenen Geiste, jener angeborenen Einsicht (der Alten)! Entweder umfängt uns noch dieselbe Dunkelheit wie unsere Väter und wir sind nach dem Willen der Götter statt uns zu erholen nur noch in schlimmere Lage gerathen, und unser Geist leidet in einer alternden Welt an einem unheilbarem Uebel, oder auch die menschlichen Körper standen in alten Zeiten ihrem Ursprung und ihrer natürlichen Vollkommenheit näher und vereinigten alle Schönheiten in sich, während in Folge der eingetretenen Laster diese Vollkommenheit zersplittert wurde und die Körper in Jahrhunderten greisenhafter Entkräftung durch Unfälle so weit heruntergebracht worden sind, daß sie jetzt nicht mehr als dieselben erscheinen. So wird auch durch die Angaben Vieler bewiesen, daß die menschliche Statur allmählich abgenommen hat, denn profane und heilige Autoren berichten uns von dem Zeitalter der Heroen, Giganten und Cyclopen, und wenn darunter viel Fabelhaftes ist, so doch ohne Zweifel auch einiges Wahre.

Die Hauptursache, warum die Menschen unseres Zeitalters von denen des Alterthums verschieden sind, ist die Trägheit und der Mangel an körperlicher Bewegung; man ißt und trinkt, aber denkt nicht daran, den Körper zu üben. So bekommt man einen vorstehenden Bauch, dessen Last die eifrige Gefräßigkeit vermehrt, weichliche, entnervte Beine und Arme, die sich ihrer Trägheit

bewußt ſind. Im Alterthume dagegen übten ſich die Menſchen täglich auf's Energiſchſte in Paläſtren und Gymnaſien, häufig bis ſie in Schweiß geriethen und bis zur äußerſten Ermattung. Man ſehe in *Mercurialis de arte gymnastica*, wie verſchiedenartige, wie ſchwierige und anſtrengende Uebungen ſie betrieben. Dadurch wurden jene ſchlaffen Maſſen beſeitigt, der Bauch eingezogen, indem der Fettanſatz in Fleiſch verwandelt wurde. Und alle Theile des menſchlichen Körpers, welche in Uebung und Bewegung ſind, wie Arme, Beine, Hals, Schultern, nehmen zu und wachſen, indem die Natur durch die Wärme Nahrungsſaft für ſie bereitet. So ſehen wir es an den Rücken der Getuler, den Armen der Gladiatoren, den Beinen der Tänzer und faſt dem ganzen Körper der Ruderer".

Wir ſehen aus dieſem Auffatze einerſeits, wie klar Rubens die Stilunterſchiede zwiſchen Sculptur und Malerei erkannt hat, wie er deshalb darauf dringt, dieſelben feſtzuhalten und in die Malerei keinen plaſtiſchen Stil einzuführen, vor allem nicht farbige Statuen ſtatt Menſchen zu malen. Er mag wohl bei dieſen Ausführungen Mantegna's gedacht haben, deſſen Gemälde in antik-plaſtiſchem Stile er ſeiner Zeit in Mantua ſtudirte. Der Vertreter des entſchieden maleriſchen Stils ſteht hier dem des antikplaſtiſchen Stiles gegenüber. Auf der anderen Seite zeigt uns dieſer Auffatz ſehr deutlich, wie Rubens das Studium der antiken Statuen, die Erfaſſung der in ihnen dargeſtellten „ſchönen Natur" für den Maler als ſo äußerſt wichtig und werthvoll betrachtete und wie er für die antike Plaſtik und Kunſt überhaupt eine unbegrenzte Bewunderung beſaß. Er geht ſogar darin zu weit und ſetzt die Kunſt der eigenen Zeit faſt zu ſehr herab gegenüber der Antike. Es iſt ſehr bemerkenswerth, daß Rubens in einer Zeit die, wie die Renaiſſance, im geiſtigen Zuſammenhange mit der Antike zu ſtehen und eine ganz auf das Alterthum gegründete Bildung zu beſitzen glaubte, von den „Zeiten des Irrthums in denen wir leben" redet. Eben ſo iſt es intereſſant, wie Rubens vom Abnehmen der Schönheit der menſchlichen Körper ſpricht und es aus dem Mangel gymnaſtiſcher Uebung erklärt. Die Richtigkeit dieſer Anſchauungen beſtätigt gerade auch ſein eigenes künſtleriſches Schaffen. Jene Ueppigkeit, Weichlichkeit, Aufgedunſenheit der Leiber, jene Folgen mangelnder Gymnaſtik, von denen Rubens redet, ſie ſind es, die dann und wann bei ſeinen Gemäl-

den unfern äfthetifchen Sinn verletzen. Um fo anerkennenswerther ift die freie, unbefangene Einficht, mit der er über diefe Dinge redet.

Wie von der Plaftik, fo hat Rubens auch von der Malerei der Alten eine fehr hohe — faft zu hohe — Idee. Dies beweift eine längere Stelle in feinem vom 1. Aug. 1637 datirten Briefe an Hadrianus Junius.[1]) Er dankt demfelben für Ueberfendung feines Werkes *de pictura veterum*, preift den hohen Werth diefer Arbeit und wünfcht, daß eine ähnliche über die italienifche Malerei gefchrieben würde, deren Werke man noch vor Augen habe. Das fei ein ungemeiner Vorzug, denn von jenen nur mit Worten befchriebenen Gemälden fuche man fich vergebens eine richtige, genügende Vorftellung zu machen. Dann fährt er fort: „Wer von uns wird nicht, wenn er es verfuchen wollte, ein berühmtes Werk des Apelles oder Timanthes, welches uns Plinius befchreibt, auf eine würdige Weife darzuftellen, etwas Abgefchmacktes oder der erhabenen Größe der Alten Fremdes hervorbringen? Vielmehr, indem Jeder fich feinem Naturell überläßt, bringt er ftatt eines köftlichen, zugleich füßen und kräftigen Weines ein junges ungegohrenes Getränk zum Vorfchein und beleidigt dadurch jene hohen Geifter, welchen ich mit der höchften Ehrfurcht nachftrebe; indem ich mich lieber begnüge, die Spuren ihres Wandels zu verehren, als daß es mir, wie ich offen bekenne, je einfiele, diefelben auch nur in der bloßen Vorftellung erreichen zu können".

Aus diefer Stelle ergiebt fich, daß Rubens die Malerei der Alten doch wohl überfchätzt hat; er beurtheilte fie nach literarifcher Ueberlieferung und nach Analogie der Plaftik. Es ift kaum zweifelhaft, daß die antike Malerei nicht auf derfelben Höhe ftand wie die antike Plaftik einerfeits und die Malerei des 15. und 17. Jahrhunderts andrerfeits; mögen wir uns von der Malerei der griechifchen Blüthezeit auch eine noch fo hohe Idee machen, fo konnte fie eben doch nicht die Ausbildung des fpecififch malerifchen Stils und der Technik befitzen, welche das 16. und 17. Jahrhundert, welche Rubens erreichte. Ein folches Unterfchätzen eigenen Könnens gegenüber der Antike gereicht Rubens nur zur

---

1) Eingang und Schlufs find flämifch, das übrige lateinifch gefchrieben. Er ift verfchiedenen Ausgaben von Franc Junius' Buch (z. B. der von 1637 u. der von 1696) vorgedruckt. — Den Originaltext des ganzen Briefes giebt unfere Beilage II.

Ehre und zeigt wiederum ſeine unbegrenzte Verehrung für das Alterthum, ſeine Beſcheidenheit und Objectivität.

Während Rubens, wie wir eben ſahen, die höchſte Bewunderung und das größte Verſtändniß für die Schöpfungen der antiken Kunſt beſaß, bildet ſein eigenes Kunſtſchaffen im Stile vielfach einen großen Gegenſatz zu dem der antiken Kunſt. Als Architekt war Rubens ein entſchiedener Vertreter des Barockſtiles, wie ſein eigenes Haus, die Jeſuitenkirche in Antwerpen und die Triumphbögen für den Einzug des Cardinal-Infanten (1635) beweiſen. Der Barockſtil aber entnimmt zwar Formen und Motive aus der antiken Architektur, bildet aber andererſeits durch die Richtung auf Reichthum und Ueberfülle, durch vieles Schwülſtige und Ueberladene einen großen Gegenſatz zu derſelben. Bei Rubens dem Maler finden wir den Gegenſatz insbeſondere in der Formbildung, in den Geſtalten, die von den antiken ſehr verſchieden ſind, wie einem Jeden bei Betrachtung Rubens'ſcher Werke ſofort einleuchtet. Darin liegt weder ein Widerſpruch, noch ein Tadel, wie es dem alten Fiorillo erſchien, der von Rubens ſagte [1]: „Seine Zeichnung .... iſt nicht gewählt, nicht correct oder ausgebildet durch das Studium der Antike .... Sei es nun wahr oder nicht, daß er über die Nachahmung der Antiken geſchrieben habe, er führte wenigſtens in der Wirklichkeit die Grundſätze nicht aus, die er in dieſem Werke ausgeſprochen hat; demnach halte ich es für unrichtig, daß er von der Antike Gebrauch gemacht habe". Rubens hat von der Antike für ſein künſtleriſches Schaffen nur den Gebrauch gemacht, den er von ihr machen konnte und durfte. Zum großen Künſtler gehört eine durchaus eigenartige Individualität, die ſeinen Schöpfungen ein eigenartiges geiſtiges Gepräge verleiht; dieſe Individualität darf um keinen Preis aufgegeben werden, nichts Fremdes, ihr organiſch nicht Zugehöriges darf ſich ihr aufdrängen. Die Schönheit iſt auf verſchiedenen Wegen zu erreichen, jede künſtleriſche Individualität muß ſie auf dem ihr eigenen, zugänglichen Wege ſuchen. Ein Meiſter wie Rubens iſt ſeinem ſo ſtark ausgeprägten Künſtlernaturell gefolgt, er war ſich bewußt, daß er „dem Geſetz, nach dem er angetreten", zu folgen habe und daß er auf den

1) *Fiorillo*, Geſchichte der zeichnenden Künſte in Deutſchland und den Niederlanden. III, p. 18, 19.

Wegen, die es ihm vorzeichnete, auf ſeine Art das Höchſte erreichen konnte. In dieſem Sinne ſagt auch *A. Michiels:* „*Enlevez-lui ses hyperboles, calmez sa fougue, rendez ses lignes pures et modestes, vous n'avez plus Rubens, mais quelque chose d'inférieur; vous obtiendrez de la sorte un Carrache ou un professeur de beaux-arts.*“ [1]) Die claſſiſche Formvollendung der Antike, die reinen edlen Geſtalten, mit der vollendeten Schönheit der Linien waren ſeiner Künſtlerindividualität nicht angemeſſen, ſie lagen nicht auf ſeinem Wege; er wußte ihnen etwas Anderes zu verleihen: Kraft, blühende ſinnliche Geſundheit, Energie, Lebensgefühl. In Rubens lebte der heimiſche Naturſinn, die ächt nationale, auf geſundem Realismus beruhende Auffaſſung, und ſo nahm er ſeine Geſtalten aus der Welt, die ihn umgab, voller Unmittelbarkeit und Natürlichkeit. Er wurzelte in dem nationalen Volksthum, er konnte nur aus ihm heraus ſeine eigenartigen Geſtalten ſchaffen, wenn auch ſeine flandriſchen Modelle oft weit entfernt waren von jener edlen Körperſchönheit der Antike, die er in ſeinem oben beſprochenen Aufſatze bewundert. Wie genau er ſeinen Modellen mitunter folgte, zeigen z. B. häufig die ſtarken Hautfalten am Körper ſeiner weiblichen Geſtalten oder deren Beine mit ihrer ſtarken Einbiegung in der Kniegegend und der unſchönen Bildung dieſer Parthie.[2]) Das kraftvolle germaniſche Volksthum, das urwüchſig derbe flandriſche Naturell, die naturſtrotzende Zeit, der ungezügelte Kraftgeiſt der Barockperiode kam in dem Künſtler Rubens in eminenter Weiſe zur Erſcheinung; darin war ſeine Individualität begründet, gerade wie die ſeines großen Zeitgenoſſen Shakeſpeare. Dieſer Kraftnatur entſprachen ſeine Geſtalten. Ihre Stirn iſt kühner gewölbt als bei den antiken Typen, die Augen größer, die Wangen ſind voller und fleiſchiger, die Oberlippe iſt etwas kühner geſchwungen. Der Körper iſt fleiſchig, kräftig im Bau, mit ſchwellenden Muskeln und oft mit

1) *Michiels, Rubens et l'école d'Anvers. Paris* 1854. *p.* 125.

2) Wir ſehen bei Rubens' weiblichen Figuren häufig jene Deformirung des Knies und der Wade, insbeſondere jene unſchöne Einſchnürung der letzteren, welche vom Tragen der Strumpfbänder unter dem Knie herrührt; dies war gewiſs bei Rubens' Frau der Fall, die ihm meiſt als Modell diente, und Rubens gab dieſe Deformirung nur allzu naturgetreu wieder. (Darauf hat bereits Dr. S. Ruppricht in ſ. Anweiſ. ſ. d. weibl. Geſchl. z. Pflege d. Schönh., Breslau 1839, S. 231, hingewieſen.)

Hautfalten verfehen; die Formen find ftärker gerundet, zeigen größere Ausladungen, ein Vorherrfchen der Wellenlinien; Alles ift voll blühenden, gefundfinnlichen Lebens, voll Kraft und Energie. Das war fein eigenartiger, von ihm gefchaffener, berechtigter Geftaltentypus, den er nicht aufgeben konnte, um das claffifche Formideal an deffen Stelle zu fetzen. Die Meifter des Cinquecento, vor allem Raffael und feine Schüler, haben eben fo wenig ihre Individualität, ihre Eigenart aufgegeben, aber diefe war von Natur der antiken Form verwandt, ihr congenial; fie fuchten das Schöne auf ähnlichem Wege, deshalb konnten fie die antiken Kunftwerke als direktes Vorbild benutzen, das ihrer Phantafie Wahlverwandte der Antike fich affimiliren und ihr Aehnliches und Verwandtes felber fchaffen. „Konnten fie die richtigen Proportionen, den formenreichen und doch fprechenden Ausdruck der Köpfe, die fchönen Linien, den ruhigen Fall der Gewänder, die reizende Rundung des Nackten in ihrer unmittelbaren Umgebung nicht finden, fo griffen fie zur Antike und holten von dort die brauchbaren Motive“.[1]) Auch auf ein Anderes konnte Rubens nicht verzichten: auf den lebendigen, charakteriftifchen Ausdruck, insbefondere auf den des Pathos, der Leidenfchaft; ein folcher Ausdruck fchädigt aber immer die claffifche Reinheit der Linien; wem diefe das Erfte ift, der muß den Ausdruck dämpfen, abfchwächen, die Leidenfchaft meiden: fo finden wir es vor allem bei Marcanton, der feines Gleichen in der Reinheit der Formen nicht gefunden.[2])

Dazu kommt noch ein weiteres Moment. Die Plaftik muß die Schönheit in der einzelnen Geftalt und in ihren reinen Formen und Linien fuchen; die Malerei kann dies zwar nie ausfchließlich, aber bis zu einem gewiffen Grade thun und nähert fich dadurch dem plaftifchen Stile; fie kann aber auch die Formbildung der Einzelgeftalt zurücktreten laffen gegenüber den Mitteln des fpecififch malerifchen Stiles: Colorit, Licht und malerifcher Gefammtwirkung. Den erften Weg haben zum Theil die italienifchen Renaiffancemeifter, vor allen Mantegna und Marc Anton, dann auch Raphael und feine Schule eingefchlagen, diefen aber Rubens. Das lag wieder in feiner künftlerifchen Individualität, die gerade

1) Springer, Bilder aus der neueren Kunftgefchichte, Bonn, 1867, S. 60.

2) Vergl. Springer, Raphael und Michelangelo, S. 308, 309.

jene ſpecifiſch maleriſchen Mittel beherrſchte, wie keiner zuvor. Der Unterſchied des antikiſirenden plaſtiſchen Stiles bei Mantegna und Marc Anton von dem rein maleriſchen bei Rubens ſpringt bei einer Vergleichung äußerſt deutlich in die Augen; insbeſondere inſtructiv iſt in dieſer Hinſicht jene von Rubens in freier Weiſe ausgeführte Copie eines Theils des „Triumphzuges des Cäſar“ von Mantegna, worauf wir ſpäter noch zurückkommen.

Bei Rubens' Gemälden können wir von keiner eigentlichen Umrißzeichnung reden, indem vielmehr die Form nur in und durch die Farbe exiſtirt. Seine Auffaſſung iſt eine weſentlich coloriſtiſche, und was Springer [1]) von Rembrandt ſagt, „daß er durch ſein Colorit ebenſo idealiſtiſch wirke, wie die großen Italiener durch ihren vollendeten Formenſinn“, gilt auch von Rubens. [2]) Auch darin wurzelt er in ſeiner nationalen Kunſt, denn die Niederländer waren ſeit den van Eycks große Coloriſten; Rubens iſt ihr größter. Er verſtand es im höchſten Maße eine rechte maleriſche Geſammtwirkung zu erreichen. Nicht durch iſolirte plaſtiſche Einzelheiten erzielt er das Schöne, ſondern durch das Ineinandergreifen alles Einzelnen, durch den einheitlichen maleriſchen Geſammteindruck, in dem die Einzelgeſtalt ſich auflöſt. Mit dieſen Mitteln, die ihm in ſo eminentem Maße zu Gebote ſtanden, konnte er das Höchſte erreichen und einen idealen Stil in ſeiner Weiſe ſchaffen; er brauchte nicht der ſeinem Naturell nicht gegebenen Formvollendung der Antike und der italieniſchen Renaiſſance nachzuſtreben. Auf eigene Weiſe ſchuf er Werke von andersartiger, aber der Antike und Renaiſſance oft durchaus ebenbürtiger Schönheit. Daß er da, wo es nicht galt, den ſpecifiſch maleriſchen Stil auszuprägen, einer plaſtiſchen Formenbildung sich mehr anzunähern vermochte, beweiſen einige Compoſitionen, welche er als Vorlagen zu plaſtiſchen Arbeiten, zu Reliefs ausführte, die in dieſer Hinſicht ſehr intereſſant ſind und auf die wir ſpäter zurückkommen.

Daß auch hinſichtlich der Compoſition Rubens' Individualität zu Differenzen mit der Antike führte, dürfte nach dem Geſagten klar ſein. Seiner Kraftnatur war die Geſchloſſenheit, edle

1) Bilder aus der modernen Kunſtgeſchichte.

2) Es gilt eigentlich mehr von Rubens, als von Rembrandt, welch letzterer vor allem durch das Licht idealiſtiſch wirkt.

Einfachheit, gemäßigte, ſtilvolle Compoſitionsweiſe der antiken Kunſt wenig angemeſſen; ihm paßte mehr die Entfaltung lebendigſter Mannigfaltigkeit, Reichthum, Maſſenwirkung, originelle, kühne Motive, mit einem Worte, er neigte etwas zu jenem Componiren im Fortiſſimo, das Burckhardt den Architekten der Barockzeit vorwirft. Auf der andern Seite war Rubens ein eminenter Meiſter der ächt maleriſchen Compoſition, in welcher nicht, wie in der Compoſitionsweiſe der Antike und der italieniſchen Renaiſſance der architektoniſche Rhythmus der Linien, ſondern der Rhythmus räumlicher Maſſen herrſcht.

So ſehen wir alſo, daß ein bedeutender Gegenſatz zwiſchen Rubens'ſcher und antiker Formbildung und Compoſition begründet iſt, aber man darf ihn doch nicht allzu ſchroff hinſtellen, nicht verkennen, daß ein Einfluß der antiken Kunſt auf Rubens' Kunſt und eine Uebereinſtimmung beider in gewiſſen Punkten zu erkennen iſt.

Rubens hat ſowohl während ſeines italieniſchen Aufenthalts als in ſpäterer Zeit Zeichnungen nach Antiken gemacht. Wir erinnern an früher Erwähntes, an das römiſche Studienbuch, „*livre des passions*" (ſiehe oben S. 14), an die Zeichnungen für das Werk ſeines Bruders (ſiehe oben S. 13), an die Zeichnungen für ſein Werk über antike Gemmen (ſiehe oben S. 24). Unter ſeinen Zeichenbüchern war eines, das einunddreißig, nach griechiſchen und römiſchen Münzen, Cameen u. ſ. w. gezeichnete Köpfe enthielt; es iſt von G. van der Gucht geſtochen (Sch. 236. 66). Auf einem anonymen Stiche (Sch. 223. 24) ſind ſodann, auf einem Blatte vereint, ſechzehn von Rubens gezeichnete Münzen Julius Caeſars wiedergegeben. Beſonders intereſſant ſind ſeine zahlreichen Zeichnungen, die er von antiken Büſten anfertigte und welche zeigen, wie er ſich im gegebenen Falle dem antiken plaſtiſchen Stil recht gut anzupaſſen vermochte. Eine Serie von 12 ſolcher Zeichnungen haben L. Vorſtermann, P. Pontius, H. Witdoec und B. à Bolswert im Jahre 1631 in vortrefflicher Weiſe geſtochen (Sch. 223. 25). Es ſind folgende Büſten: Sophocles, Socrates, Hippocrates, Scipio, Nero (von Pontius), Democrit, Plato, M. Brutus, Seneca (Vorſtermann), Demoſthenes, Cicero (Witdoec), J. Caeſar (Bolswert). Zu bemerken iſt, daß die Benennung der Büſten, wie ſie ſich auf den Stichen finden, mehrfach eine irrige iſt. — Eine zweite Serie, enthaltend die Büſten von Homer,

Pythagoras, Socrates, Plato, Hippocrates, Galen, Demofthenes, Demokrit, Heraklit, Cicero, Horaz, Seneca, wurden in fchwarzer Manier von J. Faber sen. geftochen (Sch. 224. 26). — Dazu kommen noch eine Reihe einzelner Blätter, die nach Zeichnungen antiker Büften von Rubens geftochen find; es find folgende: Plato, halbe Figur, in einer Nifche, geft. v. L. Vorftermann (Sch. 138. 23), Socrates, in einer Nifche, geft. v. einem Anonymus (Sch. 138. 24), derfelbe, nach links fehend, geft. v. J. H. Lips (Sch. 138. 25), Hippokrates, geft. v. G. van der Gucht (Sch. 138. 26), Seneca, *en face*, in einer Nifche, geft. v. Luc. Vorftermann (Sch. 140. 42), Cicero, geft. v. J. J. Cathelin 1762, von Flipart und einem Anonymus (Sch. 141. 43. 44, 44 bis). Außerdem exiftirt noch in einem einzigen im *British Museum* befindlichen Exemplare eine Radirung, welche die Büfte von L. Aennaeus Seneca, die im Befitze von Rubens war, in einer Nifche darftellt; fie ift von Rubens, — und zwar fehr wahrfcheinlich von ihm felbft auf Kupfer — gezeichnet worden und in diefer Hinficht ein merkwürdiges Blatt.[1])

Sehr intereffant find fchließlich zwei Tafeln, welche für die bei Moretus erfchienene zweite Ausgabe von Seneca's Werken von Rubens gezeichnet und von Cornel. Galle 1614 geftochen wurden.[2]) Wir fehen auf der einen (Sch. 140. 41) wieder die eben erwähnte Büfte des Seneca in anderer Weife gezeichnet, und zwar hat fich Rubens genau an das Original gehalten, auf deffen Befitz er ftolz war. Auf der anderen (Sch. 140. 40) ift Seneca dargeftellt, der mit den Füßen in einem Badegefäße fteht (nämlich nachdem er fich die Adern geöffnet); diefe Figur ift eine genaue Reproduction der in der Vigna Borghefe gefundenen antiken Statue (jetzt im Louvre), die früher für Seneca gehalten wurde, jetzt beffer unter dem Namen des afrikanifchen Fifchers bekannt ift. Rubens fah diefe Statue in Rom beim Cardinal Borghefe und zeichnete diefelbe.

Von allen diefen Zeichnungen von Rubens ift nichts erhalten, wir befitzen nur die Stiche. Andere Zeichnungen nach der Antike, als die ebenen befprochenen, find von Rubens nicht bekannt;

---

1) Vergl. *Hymans, la gravure dans l'école de Rubens*, *p.* 81, ebenda eine fchöne Reproduction diefes Unicums.

2) Sie finden fich auch in dem Album „*Titres et portraits gravés d'après P. P. Rubens pour l'imprimerie plantinienne*". Vergl. *Hymans* a. a. O., *p.* 29.

manche mögen noch vorhanden gewesen sein, von denen wir, weil sie nicht gestochen wurden, nichts wissen, insbesondere Studien aus Rom. Jedenfalls aber ist es doch klar, daß Rubens bei weitem nicht so viele Antiken gezeichnet hat, als die Schüler Raffaels; auch ist zu bemerken, daß bei manchen der Zeichnungen das archäologische Interesse im Vordergrund stand. Immerhin hat er aber doch eben eine Reihe antiker Kunstwerke gezeichnet, was auf seine künstlerischen Beziehungen zur Antike von Einfluß war.

Durch den Einfluß der antiken Kunst und der ihr nachstrebenden italienischen wurde Rubens' Compositionsweise ruhiger und stilvoller, die Zeichnung gehaltener und strenger, die Gestalten edler, die Formen reiner und ebenmäßiger, weniger üppig und ausladend, kurz, Rubens' Naturell wurde gemildert, die Neigung zum Kraftstrotzenden gezügelt. Diese Einwirkung zeigt sich aber in seinen Werken in äußerst verschiedenen Grade, und dies ist sehr zu beachten; wir haben Bilder, in denen sie sehr deutlich ist, andere, in denen man wenig und wieder andere, in denen man nichts mehr davon spürt. Dies hängt hauptsächlich von der Entstehungszeit und den Stoffen ab. Es ist natürlich, daß der Einfluß der Antike sich am meisten in der Zeit seines italienischen Aufenthaltes und in den darauf folgenden Jahren geltend machte, daß er aber im Laufe der Zeit in der nordischen Heimath abnahm. Seit den zwanziger Jahren ungefähr tritt bei ihm die Neigung hervor, dem derben Kraftgeist zu viel die Zügel schießen zu lassen, und da entstehen denn oft sehr üppige, derbe, selbst triviale Formen und Gestalten. Ebenso ist klar, daß gerade die Behandlung antiker Stoffe dem Einfluß antiker Kunst besonders günstig war; so finden wir auf einigen seiner mythologischen Bilder, z. B. „Neptun und Amphitrite“ (Berlin), „drei Grazien“ (Florenz), „Diana, von der Jagd heimkehrend“ (Dresden), „Venus, die Amoren säugend“ (Potsdam, Stich von Galle), bei den beiden Reliefentwürfen „Geburt der Venus“, ebenso bei seinen Darstellungen aus der römischen Geschichte Formen und Typen, die sehr an die antiken erinnern, wenn sie auch natürlich in Rubens'scher Umschreibung auftreten; andere mythologische Darstellungen entfernen sich wieder mehr von der Antike und viele stehen ganz im Gegensatz zu ihr. Wie gesagt, die Grade der Annäherung an die Antike sind sehr verschieden.

Dabei ist noch zweierlei zu berücksichtigen. Erstlich darf man nicht vergessen, daß Rubens, in der letzten Zeit seines Lebens mit Arbeiten überhäuft, oft nicht mehr Zeit und Lust hatte, Alles sorgfältig auszuführen und dabei insbesondere die Durchbildung der Formen vernachlässigte, oder daß Vieles der inferioren Arbeit der Schüler überlassen blieb. Endlich ist nicht zu verkennen, daß Rubens manche seiner Compositionen in humoristischer, komischer Auffassung geschaffen hat, wobei also das Derbe, Plumpe, Groteske erheiternd wirken soll, so z. B. in dem Bilde „Clölia mit ihren Gefährtinnen“ (Dresden), so, wie mir scheint, in der „Geburt der Venus“ (Potsdam, Stich von Soutman), so natürlich vor allem in seinen Bacchanalen und Bauernscenen Hier ließ er oft übermüthig genialer Laune die Zügel schießen. War dies die eine Seite seines Wesens, so war aber die andere wiederum auf das Schöne und Ideale gerichtet, und zu dieser Richtung wurde er durch das Vorbild der Antike stets von Neuem angespornt. Das ist der allgemeinste Einfluß der antiken Kunst auf Rubens' Schaffen: sie befruchtete und füllte seine Phantasie mit Schönheit und diese kam in seinen Werken in anderer, in seiner Weise wieder zur Erscheinung. Einen weniger günstigen Einfluß auf seine Gestaltenbildung dürfte die specifisch römische Kunst gehabt haben, indem sie seiner Neigung zum kräftig Derben, Untersetzten entgegenkam. Jenes Schreiten mit gebogenen Knieen z. B., das wir bei manchen seiner Heroengestalten finden und das uns plump und schwerfällig erscheint, ist wohl aus der römischen Plastik herzuleiten, wo es schon bei den Reliefs der Trajansfäule vorkommt.

Wie Rubens hinsichtlich der Formen, der körperlichen Gestalt die Grenzen des Schönen, welche die antike Kunst, insbesondere in ihrer Blüthezeit, stets strenge innehielt, vielfach überschritt, so that er dies auch hinsichtlich der Vorgänge und Handlungen, die er darstellte: in einer Reihe von Fällen gehören diese durchaus dem Gebiet des Gemein-Häßlichen, Brutalen, Rohen, oder andrerseits dem des Furchtbaren, Gräßlichen, selbst Scheußlichen an. Vorgänge ersterer Art finden wir auf seinen Darstellungen von Bacchanalen, die wir unten eingehend zu betrachten haben, oder den Scenen aus dem Bauern- und Soldatenleben, unter denen ich vor allem an die „Bauernkirmeß“ im Louvre erinnere, auf der wir ein colossal rohes und brutales Treiben und Ausbrüche übermenschlicher sinnlicher Wuth er-

blicken. Hier kommt so recht das urwüchsig derbe Naturell des flämischen Meisters zum Vorschein.

Noch entschiedener ist das Gebiet des Furchtbaren und Gräßlichen vertreten; so zunächst in zwei seiner mythologischen Darstellungen, auf die wir unten näher einzugehen haben, nämlich dem „Saturn, der seine Kinder frißt" und dem „Gastmahle des Tereus"; die gräßlichen Vorgänge sind hier so schonungslos realistisch behandelt, daß beide Gemälde im schroffesten Gegensatze zur antiken Kunst stehen, welche so etwas nur in der Dichtung, aber niemals in der bildenden Kunst vorführte. Vor allem tritt aber sodann diese Richtung in einer Reihe von Darstellungen religiösen, biblischen Inhaltes hervor, und hier wandelt Rubens ähnliche Wege wie so viele Meister der kirchlichen Kunst Italiens und Spaniens. Um nur wenige Beispiele anzuführen, gedenke ich des „Jüngsten Gerichtes" in der Münchener Pinakothek, wo Angst, Qual, Verzweiflung und bestialische Raserei in stets neuen Formen und mit furchtbarer Wahrheit zu schauen sind; dann der „Wunder der Heiligen Ignatius und Xaverius" aus der Jesuitenkirche in Antwerpen, jetzt im Belvedere in Wien, wo die Besessenen in Wuth schäumen und in furchtbaren Qualen sich wälzen; weiter des „Martyriums des heil. Lievin" im Brüsseler Museum, wo u. a. ein Hund gierig nach der dem Bischof ausgerissenen Zunge schnappt; endlich des „Bethlehemitischen Kindermordes" in der Münchener Pinakothek, wo sich die thierische Grausamkeit der Henkersknechte und die wahnsinnige Wuth der Verzweiflung der Mütter aus dem Volke gegenüber stehen.

In solchen Darstellungen erscheint Rubens gänzlich abgewandt von dem hehren Vorbilde antiker Kunst, als Sohn einer Zeit, die an Blutvergießen, Metzeleien und Greuel aller Art gewöhnt war, und deren Nerven dem Furchtbaren und Gräßlichen wohl gewachsen waren. Immerhin zeigt sich auch noch bei derartigen Darstellungen wenigstens in der gesunden Auffassungsweise, welche dem grassen Fanatismus und dem widrigen Raffinement vieler kirchlichen Maler der Italiener und Spanier gegenüber steht, der classisch gebildete, im antiken Geiste geschulte Künstler.

Wenn Rubens' Schönheitsideal, seine Formgebung, seine Compositionsweise und zum Theil auch seine Auffassungsart mehr oder weniger einen Gegensatz zur Antike bilden, der in ihm von Hause aus angelegt ist und nur in einzelnen Fällen bis zu gewissem

Grade aufgehoben erſcheint, ſo finden wir andrerſeits in ſeiner Kunſtweiſe auch einige Momente, in denen er der Antike verwandt erſcheint. So weiß Rubens vor allem ſeinen Geſtalten jene äſthetiſche Freiheit der Haltung zu geben, welche alles Steife, Eckige ausſchließt, jene Ungezwungenheit und natürliche Leichtigkeit des Auftretens und ſich Gebens, die wir bei den antiken Geſtalten bewundern. „Anders gebildet als die Geſtalten der claſſiſchen Welt, theilen ſie doch die harmoniſche Sicherheit der Exiſtenz, den unwillkürlichen Gebrauch der Glieder mit dieſen.“ [1]) Wie die antike Kunſt liebt Rubens ſodann die Darſtellung der unverhüllten Schönheit des nackten Menſchenleibes, und ihm vor allen germaniſchen Künſtlern zuerſt war die volle Fähigkeit der künſtleriſchen Wiedergabe des Nackten verliehen. Er zeigte eine congeniale Verwandtſchaft mit der Antike in der Unbefangenheit, Freiheit und Naivität, mit der er die nackten Geſtalten auffaßt, in der holden Unſchuld ſinnlichen Daſeins, die an das antike Empfinden erinnert. Und endlich tritt uns in ſeinen Schöpfungen jene Einigkeit in ſich ſelbſt, jene reine Harmonie von Gehalt und Erſcheinung, jene volle Geſundheit und vor allem jene Klarheit und Heiterkeit entgegen, die wir bei den griechiſchen Werken bewundern. „Die Klarheit der Anſicht, die Heiterkeit der Aufnahme, die Leichtigkeit der Mittheilung, das iſt es, was uns entzückt.“ Damit charakteriſirte Goethe die griechiſche Kunſt, und das gilt auch von Rubens. Dies alles hat natürlich nicht erſt der Einfluß der Antike in Rubens erzeugt, das war in ſeinem Weſen tiefinnerlich von Natur angelegt; aber der Verkehr mit der Antike und den großen Italienern konnte es nur noch weiter entwickeln und feſtigen.

Dem ganzen Verhältniſſe von Rubens zur antiken Kunſt entſpricht es, daß wir eine direkte Benutzung beſtimmter einzelner Kunſtwerke für ſeine Gemälde und Zeichnungen in viel beſchränkterem Maße finden als bei Raffael und ſeinen Schülern. Während dieſe, wie neuerdings mehrfach nachgewieſen wurde, [2])

---

1) Woltmann, Aus vier Jahrhunderten niederl. u. deutſcher Kunſtgeſchichte, Berlin 1878. S. 65.

2) Vergl. Springer, Raffael u. Michelangelo, Leipzig 1878, S. 311, 316 u. 317, 319, 324 u. a. — Desſelben Bilder aus der neuen Kunſtgeſchichte. S. 33, 34. — Pulszky, Beiträge zu Raffaels Studium der Antike. Leipzig 1877. — H. Thode, Die Antiken in den Stichen Marc Antons. Leipzig 1881.

in einer ganzen Reihe ihrer Werke Geſtalten und Motive antiker Künſtlerwerke in umfaſſender Weiſe benutzten und nachbildeten, iſt dies bei Rubens nur bei wenigen Compoſitionen und zwar nur bei Darſtellungen aus der Antike der Fall, und auch hier tritt dieſe Benutzung zumeiſt nur als eine freie Anlehnung oder eine bloße Reminiscenz an antike Werke auf. Rubens ſtanden in ſeiner nordiſchen Heimath die Antiken nicht zu Gebote wie Raffaels Kreis. Auszunehmen ſind allerdings die geſchnittenen Steine, deren er ſelbſt ja viele beſaß; und da er eine große Vorliebe für dieſe hatte, ſo iſt anzunehmen, daß ſie auch auf einzelne ſeiner Compoſitionen von Einfluß waren. In anderen Fällen war er auf die Erinnerung an antike Sculpturen, die er in Italien geſehen hatte, beſchränkt. Im Einzelnen läßt ſich, bis jetzt wenigſtens, nur weniges Beſtimmtes hier nachweiſen.[1]) Das einzige mir bekannte Beiſpiel einer directen Nachbildung eines antiken Kunſtwerkes iſt das Gemälde „Seneca's Tod" in der Münchener Pinakothek, auf welchem die Figur des Seneca weſentlich übereinſtimmt mit der von Rubens nach der Statue aus der Vigna Borgheſe gemachten Zeichnung, die wir oben erwähnten. In den Darſtellungen aus der römiſchen Geſchichte, insbeſondere in den Cyclen des Decius Mus und Conſtantins d. Gr. hat Rubens unverkennbar Geſtalten und Motive römiſcher Sculpturen eingeführt und in freier Weiſe benützt; beſonders iſt hier an die Reliefs der Trajansſäule und des Conſtantinsbogen zu denken; eine ſpecielle Unterſuchung und Vergleichung dürfte hier noch beſtimmte Bezüge auffinden. Aus zwei antiken Basreliefs in Rom hat Rubens einige Motive für ſeine Darſtellungen des Parisurtheils entnommen, worauf wir ſpäter näher eingehen. Der Apollo auf den beiden Bildern des Medici-Cyclus (Louvre), der „Erziehung der Maria von Medici" und der „Regentſchaft der Königin", erinnert an den Apollo von Belvedere, die Antiope in dem Gemälde „Jupiter und Jo" (Brüſſel), in ihrer Stellung an die Venus accroupie. Reminiscenzen an antike Sculpturen oder Gemmen laſſen ſich noch bei mehreren mythologiſchen Darſtellungen erkennen, z. B. bei „Diana von der Jagd heimkehrend", den „drei Grazien", „Perſeus und

1) Die Publikation der noch exiſtirenden Stücke von Rubens' Sammlung geſchnittener Steine durch die Antwerpener Rubens-Commiſſion, die in Ausſicht ſteht, dürfte für dergleichen Nachweiſe förderlich ſein.

Andromeda“, der „Kalydonifchen Eberjagd“, „Venus die Amoren fäugend“ u. a. Beftimmte Beziehungen find aber hier nicht nachgewiefen, überhaupt auch wohl gar nicht nachweisbar; es find eben allgemeine Reminiscenzen. Zwifchen folchen und jenen freien malerifchen Umfchreibungen antiker Sculpturwerke, wie Raffaels Parisurtheil [1]) oder die große Anzahl unter den Stichen Marc Antons und feiner Schule [2]), ift ein bedeutender Unterfchied.

Für einzelne Gewandmotive, Trachten, Waffen, Geräthe in feinen mythologifchen und antikgefchichtlichen Compofitionen hat er auch wohl antike Vorbilder benützt, aber nirgends hat er auf folche antikifirende Details Gewicht gelegt. Darin ftellte er fich ganz anders zur Antike als die Schüler Raffaels, von denen Vafari u. a. fagt: [3]) „Keine Vafe oder Statue, keine Relieftafel, ob ganz oder zerbrochen, gab es, die fie nicht gezeichnet und die fie nicht in ihren Werken verwerthet hätten.“

Weit mehr als in der Form (im w. Sinne) feines künftlerifchen Schaffens gibt fich die innige Beziehung Rubens' zur Antike in dem Inhalte, dem Stoffe feiner Darftellungen kund: Der Ideenkreis des antiken Mythos und der antiken Gefchichte fpiet in ihnen eine große Rolle. Man kann fagen, daß er in der Vielfeitigkeit, die er auf diefem Gebiete zeigt, in der Zahl der Darftellungen aus der Mythologie von keinem anderen Meifter, in der künftlerifchen Qualität derfelben von nur wenigen erreicht wird. Unter den germanifchen Künftlern fteht er darin ganz einzig da.

Seine frühzeitige Befchäftigung mit antiker Mythologie in einer Zeit, die große Vorliebe dafür hatte, die mächtigen Eindrücke Italiens, wo er mythologifche und antikgefchichtliche Darftellungen auf antiken Denkmälern und Gemälden in großer Menge fah, feine antiquarifchen Studien, feine Sammlungen, die umfaffende Lectüre alter Autoren, kurz, feine claffifche Bildung, in der ihm kaum ein zweiter Künftler gleich kommt: das alles mußte feine künftlerifche Phantafie mit mythologifchen und antikgefchichtlichen Geftalten und Scenen erfüllen, die in einer Menge herrlicher Werke ihre malerifche Verwirklichung fanden.

---

1) Vergl. Springer, Raff. u. M., S. 310.

2) H. Thode, a. a. O.

3) *Vasari, IX, Polidoro di Caravaggio e Maturin fiorentino (Ed. Lemonnier, p. 57).*

Rubens war ein Univerſalgenie, das alles Darſtellbare in den Kreis ſeiner Kunſt zog und in allen Gattungen der Malerei Vollendetes ſchuf, aber die Darſtellung antiker, vor allem mythologiſcher Stoffe entſprach ganz beſonders ſeiner ganzen künſtleriſchen Individualität, ihren Anlagen und Neigungen. Hier konnte er den Menſchen in Schönheit und Kraftfülle, den Menſchen von Fleiſch und Blut mit allen Bedürfniſſen und Trieben desſelben darſtellen, hier friſche Sinnlichkeit, volle Natürlichkeit und Geſundheit, Leben und Leidenſchaft, Kraft und Freiheit zum Ausdruck bringen, hier ſeiner Vorliebe für das Dramatiſche, Bewegte, noch mehr der für das Nackte Genüge thun und ſeine Meiſterſchaft in der Behandlung des letzteren zeigen. Hier kam zur vollen Geltung die eminente, ſinnlich bildende Kraft ſeiner Phantaſie, durch die er die Göttergeſtalten nicht als abſtrakte Schemen, als allegoriſche Typen, ſondern als lebensvolle Individuen in ſinnlich-concreter Anſchaulichkeit darzuſtellen vermochte.

Rubens war ſeinem ganzen künſtleriſchen und auch menſchlichen Charakter nach offenbar mehr ein Maler heidniſcher als chriſtlich-religiöſer Stoffe. In ſeinen Darſtellungen der letzteren finden wir nicht jene Innerlichkeit der religiöſen Auffaſſung, jene demüthige Sammlung, Anbetung, Glaubensinnigkeit wie bei den alten flämiſchen Meiſtern, am allerwenigſten Abgeſtorbenheit gegen die Welt, Abſchwörung derſelben, Asceſe, Verzückung in's Ueberirdiſche und Immaterielle des Katholicismus. Vielmehr zeigt ſich in dieſen Darſtellungen religiöſer Stoffe eine heidniſche Behandlung. Rubens ſtellt auch hier vor allem menſchliche Schönheit und Kraft, herzergreifende Zuſtände, erhabene Gefühle, große Thaten dar. Chriſtus iſt entweder ein Kind voll Schönheit oder ein vollkräftiger Mann, Zug für Zug dem heidniſchen Jupiter gleichend; Maria iſt Tochter oder Mutter im rein menſchlichen Sinne. Wenn trotzdem Rubens für die künſtleriſche Darſtellung und Verherrlichung des katholiſchen Ideenkreiſes dieſelbe Vorliebe hatte wie für die des heidniſch-claſſiſchen, ſo war er darin ein Sohn ſeiner Zeit und ſeines Landes, in welchem, wie wir bereits in der Einleitung ſagten, die ſchrankenloſe Uebermacht der katholiſchen Kirche neben dem Cultus des griechiſch-römiſchen Heidenthums beſtand. Daß Rubens gerade ſeine beſte Kraft den chriſtlich-religiöſen Darſtellungen gewidmet hat, daß dieſe die bei weitem größte Zahl ſeiner Werke ausmachen und unter ihnen ſich ſeine

großartigsten Schöpfungen finden, ist daraus zu erklären, daß der Boden für diese damals ein ungemein günstiger war. Belgien war zu Rubens' Zeit das gelobte Land für die katholisch-kirchliche Malerei; hier gab es Arbeit in Menge. Seit dem Regierungsantritt des Erzherzogs Albert und seiner Gemahlin Isabella (1598) entfaltete der Katholicismus in Belgien allen Prunk und alle Pracht, vor allem auch durch die Kunst. Das Land war sehr verarmt, die Geistlichkeit aber reich. Allerwärts wurde das Land mit geistlichen Festungen besetzt: Klöster erhoben sich zu Dutzenden, Kirchen wurden mehr als 300 während Alberts Regierung erbaut. Es galt diese neuen Klöster und Kirchen mit Bildern zu schmücken, ebenso die im Bildersturme zerstörten Bilder durch andere zu ersetzen. „Albert und Isabella hatten den Paroxismus der katholischen Restauration durch die Künste." [1]) Bürgerinnungen und Privaten folgten diesem Beispiel — die Nachfrage nach großen religiösen Gemälden war groß und Rubens hatte stets eine Menge Bestellungen auf solche. Für diese brauchte er seine beste Kraft und Zeit, und erst in zweiter Linie kamen die mythologischen Darstellungen. Nächst den religiösen Darstellungen nehmen sie aber qualitativ und quantitativ die erste Stelle ein. Ihre Zahl beträgt ca. 280 und es sind unter ihnen eine Reihe der herrlichsten Schöpfungen unseres Meisters, wie z. B. die Amazonenschlacht und das Venusfest (Wien). Noch mehr gilt dies, wenn wir auch die mythologisch-allegorischen Schöpfungen hierzu rechnen, darunter den Medici-Cyclus.

In den Darstellungen mythologischer und antik-geschichtlicher Stoffe treten der Einfluß und die Beziehungen zu der antiken Literatur bei Rubens deutlich hervor, in einem Maße, wie bei keinem der Renaissancekünstler. Zwar da, wo es sich darum handelte, einfach die Gestalten der Götter oder ihr Leben und Treiben vorzuführen (z. B. Diana auf der Jagd, Bacchanalien), oder andrerseits mythologische Stoffe darzustellen, die bereits zum Gemeingut geworden, dem allgemeinen mythologischen Ideenkreis angehörten, auch keinerlei specielle, charakteristische Züge besitzen: in diesen Fällen — und es ist allerdings die größere Hälfte — sind Rubens' Werke natürlich nicht auf bestimmte Stellen classischer Autoren zurückzuführen. Bei allen übrigen mythologischen so wie bei den

1) Lemcke, Rubens (in Dohme's „Kunst u. Künstler").

historischen Darstellungen von Rubens dürfen wir annehmen, daß bestimmte classische Autoren die Quellen waren, aus denen er für dieselben schöpfte. Es ist bei Rubens nach dem, was wir von seinen philologischen Kenntnissen wissen, außer Zweifel, daß er direct aus den classischen Autoren, aus römischen und griechischen (in lateinischer Uebersetzung) geschöpft hat, während wir bei den italienischen Renaissancemeistern im Allgemeinen annehmen müssen, daß ihnen classische Literaturstellen, wenn sie solche überhaupt benutzten, durch zeitgenössische Literatur oder durch gelehrte Freunde vermittelt wurden.[1]) Bei Rubens ist es deßhalb von besonderem Interesse, den Quellen nachzugehen, die er benutzte, und wir werden dies bei den Betrachtungen der einzelnen Darstellungen versuchen. Für die mythologischen Darstellungen werden da weitaus am meisten in Betracht kommen Ovid's Metamorphosen, welche damals so allgemein von Malern benutzt wurden, daß van Mander in seiner Ausgabe derselben sagt, man habe sie bei ihnen allgemein die Malerbibel genannt. Nächst diesen kommen Ovids andere Schriften, Homer, Virgil; für einzelne Fälle Apollodor, Philostratus, Scholiasten, wie z. B. Tzetzes zu Lykophron, Servius zu Virgil, die Mythographen Hygin und Fulgentius u. a. Die Quellen für die historischen Darstellungen waren vor allem Livius, dann Herodot, Plutarch, Valerius Maximus, Plinius u. a.. In manchen Fällen werden sich bestimmte Quellen nicht oder nicht sicher nachweisen lassen, in anderen Fällen werden wir die Schilderungen classischer Autoren in einzelnen Zügen in Rubens' Darstellungen auf's Genaueste wiedererkennen. Nirgends bemerken wir dabei das Streben, möglichst unbekannte und abgelegene Stoffe zu bringen, die er bei seiner Literaturkenntniß leicht hätte finden können; er wollte aber eben so wenig mit dieser wie mit seinen antiquarischen Kenntnissen prunken.

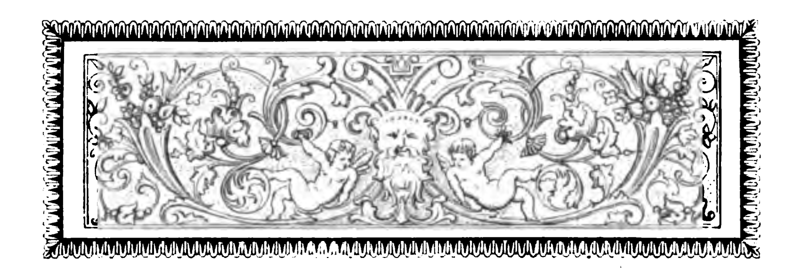
1) Es ist z. B. anzunehmen, dass Raffael der lateinischen Sprache nicht mächtig war.



ZWEITE ABTHEILUNG.

RUBENS' DARSTELLUNGEN

AUS DER ANTIKE.



I. KAPITEL.

Die Entstehungsgeschichte der Darstellungen aus der Antike.

Während der ganzen Dauer ſeiner Künſtlerlaufbahn hat Rubens mythologiſche und antikgeſchichtliche Stoffe behandelt: unter ſeinen früheſten Werken finden ſich ſchon einige mythologiſche Darſtellungen, und zwei mythologiſche und zwei antikgeſchichtliche Gemälde waren es, an denen er noch in den letzten Monaten ſeines Lebens arbeitete, bis ihm der Tod den Pinſel aus der Hand nahm. Ueber Zeit und Umſtände der Entſtehung der Mehrzahl ſeiner mythologiſchen und antikgeſchichtlichen Darſtellungen fehlen uns die Daten. Sie wurden eben zumeiſt für Privatperſonen ausgeführt, wobei dann keine Aufzeichnungen über ſie gemacht wurden, wie es bei den für Kirchen, Klöſtern, Innungen u. ſ. w. beſtimmten religiöſen Gemälden der Fall war. Ueber eine Anzahl derſelben ſind uns Nachrichten erhalten, beſonders ausführliche über die für König Philipp IV. von Spanien beſtimmten Gemälde, ſowie über den Medici-Cyclus.

Mehrere Darſtellungen aus der Antike, und zwar überhaupt ſeine erſten, hat Rubens in der Zeit ſeines italieniſchen Aufenthaltes, etwa in den Jahren 1602 bis 1608 geſchaffen. Die beiden früheſten derſelben dürften „Heraklit“ und „Demokrit“ ſein, die er im Juni 1603 in Madrid für den Herzog von Lerma malte.

Das früheste seiner mythologischen Bilder, von denen wir Kunde haben, ist ein „Aktäon," der nach Angabe des Geschichtsschreibers Scarpone aus Ferrara vom Herzog von Mantua durch Rubens selbst an Herzog Alfons von Ferrara gesandt wurde.[1]) In Mantua malte er ferner seinen „trunkenen Herkules" (jetzt in Dresden, No. 827); nach Angabe des Katalogs stammt das Bild aus der herzoglichen Sammlung in Mantua, ist auch in der frühesten Manier des Künstlers gemalt. Ebenso copirte er dort einen Theil von Mantegna's „Triumphzug Cäsars" in freier Weise, wahrscheinlich auch (im J. 1605) die „Schule Amors" von Correggio als eines der beiden vom Herzog an Kaiser Rudolf II. nach Prag gesandten Bilder.[2])

In Rom malte Rubens für den Palast der Prinzessin Scalamare „Archelaus und Proteus" und „Vertumnus und Pomona,"[3]) in Florenz für den Großherzog drei mythologische Bilder: „Bacchus mit Nymphen und Satyrn", „Hercules zwischen Tugend und Laster" und die „Drei Grazien" in Grisaille, von denen nur noch letztere in den Uffizien vorhanden sind.[4]) Unzweifelhaft noch in Italien gemalt und wohl am Ende seines Aufenthaltes ist ein Bild, das den Uebergang seiner ersten Manier zur folgenden zeigt, „Hercules und Dejanira" im Palazzo Adorno in Genua.[5]) In die erste Zeit des Malers gehören auch die prächtigen „Zwei trinkenden Satyrn" (München).

Nach seiner Rückkehr in die Heimath (1608) war Rubens zunächst durch vier große religiöse Gemälde, die zu seinen herrlichsten Meisterwerken gehören, vollauf in Anspruch genommen: Die „Anbetung der drei Könige", den „Heiligen Ildefonso", die „Kreuzaufrichtung" und die „Kreuzabnahme", welch letztere im Jahre 1612 vollendet wurde. Doch haben wir wenigstens von einem Bilde Kunde, das in jener Zeit und zwar vor dem Mai d. J. 1611 entstand: „Juno und Argus," ein Capitalstück, wie es Smith nennt. Der *terminus ante quem* ergiebt sich aus einem

1) M. Rooses, Rubens mythol. Darst. S. A. S. 4.

2) v. Tschudi, in der Ztschr. „Graphische Künste", Jahrg. II. S. 9.

3) *Michiels, Rubens et l'école d'Anvers, p.* 93. — Statt ersteren gibt *Smith, Catalogue raisonné p.* 151 an: „Meergottheiten bei der Mahlzeit".

4) Waagen, Kl. Schr. S. 250 giebt an, es seien die frühesten mythologischen Bilder von Rubens, von denen wir Kunde hätten, jedoch ist wohl „Aktäon" älter.

5) M. Rooses, Rubens' mythol. Darst. S. 4.

Briefe an den Kupferſtecher S. de Bie vom 11. Mai 1611, in dem Rubens erwähnt, daß er Gelegenheit habe, das Bild gut zu verkaufen.[1])

Aus dem Jahre 1614 wird „Jupiter und Antiope“ (Allard, Brüſſel) erwähnt. Vier mythologiſche Darſtellungen finden ſich in der Liſte der Gemälde, die er am 3. November 1618 Sir Dudley Carleton anbot (vgl. oben S. 18), nämlich: „Prometheus am Kaukaſus gefeſſelt“, „Leoparden, Satyrn und Nymphen“, „Leda mit Schwan und Cupido“, „Achilles in Weiberkleidern“ („von meinem beſten Schüler und das Ganze von mir retouchirt“, jetzt im *Museo del Prado*, Madrid, Nr. 1582).[2]) Dieſe Bilder ſind alſo vor Ende 1618 entſtanden.

Im Frühjahr 1618 waren die Cartons mit Darſtellungen aus dem Leben des Decius Mus vollendet und wurden in Brüſſel als Teppiche (Gobelins) gewebt. Rubens ſchreibt am 26. Mai 1618 an Sir Dudley Carleton: „Ich werde Ihnen die Maße meiner Cartons zu der Geſchichte des Decius Mus, des römiſchen Conſuls, der ſich für ſein Volk opferte, ſchicken; aber ich muß erſt nach Brüſſel ſchreiben, um ſie genau zu erhalten, da die Cartons dort alle beim Fabrikanten ſind“. Eine Woche vorher hatte er demſelben geſchrieben: „Ich habe für genueſiſche Edelleute einige prächtige Cartons gemacht, welche man eben im Begriffe iſt zu weben.“[3]) Die Annahme liegt nahe, daß mit dieſen Cartons die ſieben Gemälde: „Leben des Decius Mus“ in der Liechtenſtein-Gallerie in Wien gemeint ſind. Daß dieſe Gemälde in der That als Vorlagen für Gobelins gemalt wurden, geht daraus evident hervor, daß man an ihren Rändern gemalte Säulen ſieht und auf denſelben überall die linke Hand ſtatt der rechten gebraucht wird; daß ferner eine Reihe ihnen entſprechender Gobelins vorhanden ſind (darunter auch N. 7, die *Roma triumphans*). Nun wird aber auf der anderen Seite berichtet, erſtlich, daß die Cartons, von denen Rubens ſchreibt, nur vier an der Zahl geweſen ſeien;[4]) zweitens, daß „vier große Cartons, die Hauptthaten des Decius

1) Dieſer Brief iſt in der Bibliothek in Bourgogne; vergl. *Michiels*, *Histoire de la peinture flamande*, *VII*, *p.* 56.

2) *Sainsbury*, *Orig. unp. papers etc. p.* 45. *Carpenter*, *Pictor notices etc. p.* 140, *Mémoires etc. par Carpenter*, *trad. p. Hymans*, *p.* 172 ff.

3) *Mémoires etc. par Carpenter*, *trad. p. Hymans*, *p.* 195.

4) *Mémoires etc. par Carpenter*, *trad. p. Hymans*, *p.* 195.

Mus darſtellend und als Vorlagen für Gobelins gemalt", im Jahre 1779 in Brüſſel (aus der Coll. Bertells) verkauft worden ſeien.[1]) Entweder ſind dieſe Angaben nun richtig: dann haben wir in dieſen letzteren die Cartons, von denen Rubens ſpricht, während die Gemälde der Lichtenſtein-Gallerie, die ſieben an Zahl ſind und wahrſcheinlich ſchon vor 1712, jedenfalls vor 1759 dort waren,[2]) von jenen zu unterſcheiden ſind; dann hätte alſo Rubens den Gegenſtand zuerſt in vier Cartons und dann nochmals in ſieben Gemälden, beidemale als Gobelinsvorlagen behandelt; oder die Angabe der Zahl vier iſt unrichtig und die 1779 verkauften Cartons waren nur die Skizzen zu den Gemälden: dann wäre die erſte Annahme die richtige, d. h. die Gemälde der Liechtenſtein-Gallerie identiſch mit den Cartons, von denen Rubens ſchreibt. Einer beſtimmten Entſcheidung über dieſe Alternative enthalte ich mich.

Um's Jahr 1619 muß die „Amazonenſchlacht" (München) gemalt worden ſein, denn 1622 ſchrieb Rubens an van Veen, daß Lucas Vorſtermann den Stich derſelben bereits drei Jahre unter Händen habe.[3]) Das Bild war für den Antwerpener Kunſtliebhaber van der Geeſt ausgeführt.[4]) Im Jahre 1625 kaufte der Herzog von Buckingham von Rubens 13 Gemälde, darunter ſich einige mythologiſche befanden.[5])

In die Jahre 1622—25, in die letzten Jahre der erſten Periode ſeines ſelbſtändigen Stiles, fällt die Ausführung des hiſtoriſch-allegoriſchen Cyclus „Das Leben der Maria von Medici" (Louvre, Paris), der viele mythologiſche Elemente enthält und deßhalb hierher gehört. Maria von Medici, die Wittwe König Heinrich IV., welche nach ihrer Verſöhnung mit ihrem Sohne, Ludwig XIII., Ende 1620 nach Paris zurückgekehrt war, wünſchte

1) *Smith*, *Cat. rais. p.* 182, *n.* 633.

2) Die Tradition des Hauſes ſagt, daſs die Deciusbilder vom Fürſten Hans Adam in Brüſſel erkauft worden ſeien, alſo zwiſchen 1684 und 1712; Beſtimmtes weiſs man allerdings nichts darüber (nach geſ. briefl. Mitth. d. Hrn. v. Falke). — Von den Stichen, die ausgeführt wurden, als die Gemälde ſchon in der Liechtenſtein-Gallerie waren, iſt einer, n. 4., von 1759 datirt (*Schneevoogt*, *Cat. p.* 218. 17. *n.* 4).

3) Der Stich iſt von Neujahr 1623 datirt. — *C. V. Schneevoogt*, *Catalogue des estampes*. p. 136. 1.

4) Ruelens, a. a. O. p. 98.

5) M. Rooſes, Rubens mythol. Darſt. S. 5.

die Säle ihres neuerbauten *Palais de Luxembourg* durch Gemälde zu ſchmücken, in denen ihr Lebenslauf verherrlicht wäre. Auf Rath des Baron de Vicq, Geſandten Erzherzog Alberts, und durch Vermittelung des Abbé Claude Mages de St. Ambroiſe [1]) wurde Rubens nach Paris berufen. Er kam am 11. Februar 1622 dahin und erhielt den Auftrag, Skizzen für den beabſichtigten Gemälde-cyclus zu entwerfen. Nachdem die in Griſaille gemalten Skizzen (16 davon befinden ſich in der Pinakothek in München, vier in der Eremitage in St. Petersburg) den Beifall der Königin gefunden, machte ſich Rubens daran, ſie in ſeinem Atelier in Antwerpen auszuführen. Anfangs Juli 1623 war er wieder in Paris, um ſich über den Effect ein Urtheil zu bilden. Anfang Februar 1625 kam er, um ſie aufzuſtellen und während der nächſten vier Monate noch zu übergehen.[2]) Bald darauf wünſchte die Königin einen zweiten ähnlichen Cyclus von Rubens. Er entwarf ſechs große Skizzen, aber 1630 unterbrach ein neues Zerwürfniß mit ihrem Sohne und ihre Verbannung (1631) die weitere Arbeit für immer.

Einen ähnlichen Cyclus von neun Gemälden, die ebenfalls einige, aber weniger mythologiſche Elemente enthalten, die „Verherrlichung Jakob I.", malte Rubens in den Jahren 1629—31 für den Banketſaal des Schloſſes Whitehall für König Karl I. von England. Für denſelben [3]) malte er acht Cartons, „Geſchichte des Achill", die als Teppiche ausgeführt werden ſollten (davon zwei im Beſitze von G. John Vernon, die übrigen von Mr. Smith Barry, England), ferner ein Gemälde, welches den politiſchen Zweck ſeiner Reiſe an den engliſchen Hof und zugleich ſeinen Herzenswunſch künſtleriſch ausdrückte, die „Segnungen des Friedens". Gelegenheit zu einer Reihe mythologiſcher Darſtellungen (allerdings mehr allegoriſcher Natur) bot der Einzug des Cardinal-Infanten Ferdinand in Antwerpen, im Mai 1635. Rubens, der wahrſcheinlich den Plan der geſammten Feſtdecoration machte, entwarf eine Reihe von Skizzen zu den Gemälden, welche die Triumphbögen ſchmückten und theils mythologiſch-allegoriſche, theils hiſtoriſche

---

1) *Clément de Ris, Les amateurs d'autrefois. Bulletin du bibliophile, Janv.* 1875.

2) *A. Baschet, Gazette des beaux-arts,* 1863, *p.* 493.

3) Irrthümlich, offenbar aus Verſehen giebt *Michiels, H. d. l. P. Fl. VIII, p.* 265 an: für Philipp IV.

Stoffe behandelten. Eins dieſer Bilder, welches für den Triumphbogen bei der St. Georgskirche beſtimmt war: „Neptun, die Stürme beſänftigend“ (Dresden), führte Rubens eigenhändig aus. Die übrigen wurden nach ſeinen Skizzen von ſeinen Schülern ausgeführt, darunter „Bellerophon“, der „Janustempel“, „Hercules, die Hydra tödtend“, „Jaſon, das goldene Vließ raubend“.

Vom Jahre 1628 an, in dem Rubens zum zweiten Mal in diplomatiſcher Miſſion nach Madrid ging, bis zu ſeinem Tode war er faſt ununterbrochen mit Gemälden für den ſpaniſchen Hof, insbeſondere König Philipp IV. von Spanien (reg. v. 1611—1665) beſchäftigt und für ihn hat er in jenen 12 Jahren eine Reihe ſeiner berühmteſten Darſtellungen aus antiker Mythologie und Geſchichte ausgeführt. Acht Bilder ſeiner Hand brachte er 1628 mit, darunter ein mythologiſches, „Achill und Ulyſſes“ und ein antikgeſchichtliches, „Mucius Scävola“.[1]) Er malte ſodann dort eine Anzahl von Bildern und verließ Spanien, wie es ſcheint, mit einer Menge von Aufträgen, denn im Jahre 1630 wurden ihm „für Gemälde eigener Hand und nach ſeinen Angaben gemacht“, die er nach Spanien geſchickt hat, 7500 Livres ausgezahlt.[2]) Welche Gemälde dies waren, iſt uns bis jetzt nicht bekannt. Im Jahre 1635 muß eine Sendung von 25 durch Rubens beſorgten Gemälden nach Spanien abgegangen ſein, von denen das Inventar von 1636 ſpricht.[3]) Darunter waren zwei mythologiſche Bilder von Rubens: „Die Jägerin Diana“ und „Ceres und Pan“ (letzteres mit Snyders zuſammen gemalt).

Die eifrigſte künſtleriſche Thätigkeit für den König von Spanien entfaltete Rubens ſeit der Cardinal-Infant Ferdinand Statthalter von Brüſſel war, der ihm ſeine beſondere Huld und ſein Intereſſe zuwandte. Dieſe Thätigkeit nimmt ſeine letzten vier Lebensjahre 1636—40 ſehr in Anſpruch; ihr verdanken wir noch einige ſeiner ſchönſten Darſtellungen aus der Mythologie und Geſchichte. Aufſchluß über dieſelbe giebt uns die Correſpondenz des Cardinal-Infanten mit ſeinem Bruder, dem Könige, welche C. Juſti in einer vortrefflichen Abhandlung verwerthet hat.[4]) Im

---

1) *Villaamil, Rubens diplomatico español, Madrid* 1874, *p.* 34.

2) *Gachard, Trésor national, I, p.* 182.

3) *Villaamil,* a. a. O. *p.* 380.

4) Rubens' und der Cardinal-Infant Ferdinand von C. Juſti — Zeitſchr. für bildende Kunſt. Jahrg. 1880, S. 225 ff.

Herbfte 1636 erhielt Rubens den Auftrag, eine große Zahl von Gemälden für Philipp theils felbft zu malen, theils durch feine Schüler ausführen zu laffen, die zur Ausfchmückung der *Torre de la Parada*, eines Jagdhaufes im Bereiche des Revieres des Pardo, des Lieblingsparkes Ferdinands und Philipps [1]) beftimmt waren. „Die Gemälde betreffend", fchreibt der Cardinal-Infant aus Douay am 20. Nov. 1636, „die mir E. M. befiehlt für den Thurm machen zu laffen, fo ift Rubens fchon mit denfelben beauftragt worden, und er meldet mir, daß einige von ihnen in Angriff genommen find". Ende April 1638 trafen die Gemälde in Madrid ein, 112 an der Zahl. Unter diefen befanden fich, den alten Inventaren über die zu Zeit Philipp's IV. in der Torre vorhandenen Bilder zufolge, fechs große mythologifche Darftellungen von Rubens.[2]) Es waren dies „Der Kampf der Lapithen und Centauren", „Das Gaftmahl des Tereus", „Der Raub der Proferpina", „Jupiter und Juno", „Orpheus und Eurydyce" und „Merkur und Argos". Das vierte ging 1700 zu Grunde, die übrigen find jetzt im *Museo del Prado* in Madrid. Die übrigen Gemälde waren von Rubens' Schülern gemalt, aber die meiften der Compofitionen find unverkennbar Rubens'fcher Erfindung. Darunter find 10—12 mythologifche Darftellungen.[3])

In der *Torre de la Parada* befanden fich auch einige andere mythologifche Darftellungen von Rubens, die „Jagd der Diana" und ein „Satyr", welche 1710 verloren gingen, fodann drei kleinere: „Saturn, ein Kind freffend", „Ganymed", „Mercur", die vorher im Palafte in Madrid waren, und die beiden 1603 gemalten Stücke: „Heraklit" und „Demokrit", jetzt im *Museo del Prado* in Madrid.

Daß Rubens für den fpanifchen Hof in erfter Linie gerade mythologifche Darftellungen gemalt hat, zu denen noch eine Reihe von folchen feiner Schüler kommen, erklärt fich aus der in Ma-

---

1) Gerieth im 18. Jahrhundert in Verfall; 1710 geplündert, jetzt Wohnung für Parkwächter.

2) *Villaamil* a. a. O. *p.* 275. *Pedro de Madrazo*, *Catalogo del Museo del Prado. Madrid* 1878, *p.* 314 ff.

3) Erasmus Quellyn: Tod der Eurydice, Jafon mit dem goldenen Vliefs; Th. v. Thulden: Orpheus die Leyer fpielend; Cornelius de Vos: Triumph des Bacchus, vielleicht auch deffen Apoll und Python, Venus aus dem Meere fteigend; Joffi: Fall des Icarus; J. P. Goffi (derfelbe?), Hippomenes und Atalante, Sturz der Titanen; Van Dyck: Sturz Phaethons.

drid herrſchenden Vorliebe für Mythologie und claſſiſche Literatur. Bei den dortigen Hoffeſten gab es lebende Bilder, die den Hain der Diana, den Parnaß, den Olymp darſtellten; Calderon ſchrieb mythologiſche Stücke und Quevedo ſagt ſpottend in ſeinen „Traumgeſichten“, jeder Stallknecht habe jetzt ſeine Horazüberſetzung in der Taſche.[1]) Zu den wilden Jagden, Turnieren, den Liebesabenteuern am Hofe paßten, ſo zu ſagen als mythologiſche Pendants, die Jagden der Cynthia und Atalante, die Kämpfe der Centauren und Lapithen, das Treiben der Nymphen und Satyrn. Ovid war Allen vertraut, und Bilder, welche Scenen aus ihm behandelten, waren allgemein auch ſtofflich intereſſant. Für Rubens' Neigungen und Anlagen war es natürlich ſehr erwünſcht, mythologiſche Stoffe wählen zu können, und er ließ ſich dieſe gute Gelegenheit nicht entgehen. Hier konnte er auch die ganze Leidenſchaft und Verwegenheit ſeiner Phantaſie entfalten und iſt dabei einmal bis zum Aeußerſten gegangen. „Wohl nur einem an Stiergefechte gewohnten Publicum“, ſagt Juſti, „durfte man ſo etwas zumuthen, wie jenes „Gaſtmahl des Tereus“, vielleicht die grauſigſte Scene, die Rubens erſonnen hat“.[2])

Beim Abgang der Sendung für die Torre war ein Bild unfertig zurückgeblieben, weil nur Rubens ſelbſt es vollenden konnte, er damals aber ſehr von der Gicht geplagt war: „Das Urtheil des Paris“. Am 27. Februar 1639 war es vollendet und wurde nach Madrid geſandt. Der Cardinal-Infant ſchreibt darüber: „Ohne allen Zweifel iſt es, nach Ausſpruch aller Maler, das beſte, was Rubens gemacht hat. Nur e i n e n Fehler hat es, aber es iſt unmöglich geweſen, ihn zu einer Aenderung zu bewegen, — die drei Göttinnen ſind gar zu nackt. Aber er behauptet, daß das ſo ſein müſſe, damit man den Kunſtwerth der Malerei ſehe. Venus iſt in der Mitte und das wohlgetroffene Bildniß ſeiner eigenen Frau, welches ohne Zweifel das beſte iſt, was es jetzt hier giebt“ (d. h. die ſchönſte Frau in Antwerpen).[3])

---

1) *Hasta el lacayo latiniza, y hallarán á Horacio en castellano en la caballeriza* (*Sueños*).

2) A. a. O. S. 232.

3) „*Sin duda ninguna por dh̃o de todos los pintores es la mejor* [*pintura*] *que ha hecho Rubens. Solo tiene una falta que non ha sido posible que la quiera enmendar, y es estar desmasiado desnudas las tres Diosas; pero dice que es menester para que se vea la valentia de la pintura. La Venus que es la de*

Ueber den Inhalt einer weiteren Sendung von Gemälden, die im Juni 1638 beſtellt worden waren und am 27. Februar 1639 mit der Poſt abgingen, fehlen uns alle Angaben. Der letzte Auftrag, den Rubens ausführte, kam im Sommer 1639; Philipp wünſchte vier große und achtzehn kleine Bilder. Am 22. Juni wird das Eintreffen des Madrider Schreibens gemeldet, am 22. Juli liegen ſchon alle Zeichnungen dazu von Rubens' eigener Hand vor. Die achtzehn kleinen — Stilleben, Jagd- und Thierſtücke — malte er mit Snyders zuſammen, an den vier großen, zwei aus der Mythologie, zwei aus der antiken Geſchichte, arbeitete er ganz allein. Ende September iſt Rubens mit denſelben beſchäftigt, voll Luſt und Eifer, etwas Köſtliches daraus zu machen". [1]) Noch im Winter ſchreibt der Cardinal-Infant „Rubens ſchenkt ſich nichts und arbeitet herrlich". [2]) Da beginnt das Jahr 1640 mit einem heftigen Gichtanfall, dem Ende Februar eine Lähmung der Hand folgt. Am 2. Mai meldet der Cardinal-Infant eine Beſſerung des Leidens, [3]) in Folge deren Rubens ſich nochmals an die Arbeit machte. Am 30. Mai aber nahm ihm der Tod für immer den Pinſel aus der Hand. Nur eines der vier Bilder war faſt vollendet, die anderen blieben mehr oder weniger unfertig, eines nur untermalt zurück. Dieſe letzten vier Werke des Meiſters waren nach Génards Mittheilungen: [4]) „Andromeda", „Herkules", „der Friede der Sabiner" [5]) und ein ungenanntes Stück, wahrſcheinlich das Gegenſtück „Der Raub der Sabinerinnen". Die beiden erſten wurden von Jordaens, das letzte erſt untermalte Stück von einem nicht genannten jungen Maler vollendet. „Andromeda" iſt ohne Zweifel das Bild Nr. 1584 des *Museo del Prado*, einer der beſten Rubenſe dieſer Sammlung; „Herkules" war wohl das verloren gegangene Bild, „Herkules,

---

enmedio es retrato muy parecido de su misma muger, que sin duda es lo mejor de lo que aora ay aqui". Juſti, a. a. O. S. 263.

1) *Con grande animo de hacellas lindisimas.* Correſp. d. Card.-Inf. a. a. O. S. 264. —

2) *Rubens no se descuyda en trauajar lindamente.*

3) *Rubens está mejos sus achaques.*

4) *Génard, P P. Rubens, Aanteekeningen over den groten meester, Antwerpen,* 1877, *p.* 42.

5) Danach iſt es irrthümlich, wenn *Smith, Catal. raison p.* 130 angiebt, dieſes Bild habe Rubens 1628 in Madrid gemalt.

den Sohn der Erde tödtend;[1]) der „Friede der Sabiner“ scheint bei dem Schloßbrande von 1734 untergegangen zu sein, der „Raub der Sabinerinnen“ wurde, wie es heißt, 1772 und 1794 stark beschädigt und ist seitdem verschollen. Drei von den letzten vier Arbeiten von Rubens sind also, wie es scheint, verloren. Die Originalskizzen der beiden letzten sind erhalten und im Besitze von Alex. Baring in England.

Aus Rubens' Nachlaß kaufte Philipp 32 Stück, darunter folgende mythologische Darstellungen: „Nymphen von Satyrn verfolgt“, „Die drei Grazien mit dem Füllhorn“, Originale von Rubens; ferner „Diana und Actäon“, „Diana und Calisto“, „Venus und Adonis“, „Raub der Europa“, „Venus auf dem Ruhebett mit Cupido“, Copieen von Rubens nach Tizian.

Der Katalog der von Rubens zurückgelassenen Gemälde[2]) weist zwanzig mythologische Darstellungen, einen „Pythagoras“, drei aus dem „Triumphzug des Cäsar“ von Mantegna entnommene Bilder und die eben erwähnten Copieen von fünf mythologischen Bildern Tizians auf.

---

1) *Villaamil*, a. a. O., N. 50. *Justi*, a. a. O. S. 267.

2) Abgedruckt in *Smith*, *Catalogue raisonné*, *p.* 30—35.





2. KAPITEL.

Die mythologischen Darstellungen.

Wir kennen ungefähr 280 mythologifche Darftellungen von Rubens, die aber nur zum kleineren Theil (etwa $^1/_3$) vom Meifter ganz eigenhändig ausgeführt wurden, während der größere Theil mit Hülfe feiner Schüler zu Stande kam. Dafür fpricht einerfeits der Umftand, daß ein großer Theil der mythologifchen Bilder in die Häufer von Bürgern und kleineren Edelleuten kam, für welche dann keine fo vollendete Arbeit erforderlich war und die auch weniger gut bezahlt wurden, andrerfeits das häufige Vorkommen mehrfacher Wiederholungen derfelben Compofitionen mit geringen Modificationen. Deshalb kann man aber doch nicht gerade fagen, wie Roofes, „daß unter den mythologifchen Bildern von Rubens Werke feiner eigenen Hand recht felten [1]) feien"; fchon die Werke feiner Frühzeit, wo er noch keine Schule hatte, und andrerfeits die für den fpanifchen Hof ausgeführten Originale bilden eine hübfche Anzahl. Und auch bei den anderen Werken hat Rubens die Erfindung, den Entwurf, die Zeichnung einerfeits, und die letzte Retouche *„la dernière main"* gegeben und deshalb find es auch „Rubenfe". Eine durchgängige kritifche Sichtung des Rubenswerkes fehlt noch und würde wohl in der mythologifchen Abtheilung auch manches als Schülerwerke ausfcheiden; andere Werke, die ihm zugefchrie-

---

1) Rubens' myth. Darft. S. 5.

ben werden, müſſen zweifelhaft bleiben, da ſie jetzt verloren ſind. Für unſeren Zweck halten wir es für beſſer, die Grenzen eher etwas zu weit zu ſtecken, als zu eng.[1]) Wir können auch ſolche Gemälde berückſichtigen, die von Schülern ausgeführt ſind; wenn nur die Erfindung oder Compoſition von Rubens herrührt, denn dieſe kommen bei unſerem Thema in erſter Linie in Betracht. Für die nachfolgend gegebene Zuſammenſtellung der Rubens'ſchen Darſtellungen aus der Antike bilden die Angaben von John Smith in ſeinem *Catalogue raisonné* und C. Voorhelm Schneevoogt in ſeinem Katalog der Stiche nach Rubens[2]) die Grundlage, die allerdings in einigen Fällen der Ergänzung und Verbeſſerung bedurfte.

Die mythologiſchen Darſtellungen theile ich in zwei Klaſſen, nämlich in Darſtellungen der Götter in ihrem Leben und Treiben, in ihrer gewöhnlichen Beſchäftigung und in Darſtellungen beſtimmter, einmal ſtattgehabter Thaten und Erlebniſſe der Götter und Heroen; erſtere ſind genrehafter, letztere hiſtoriſcher Art. Darnach theile ich auch die Geſammtheit der Rubens'ſchen mythologiſchen Darſtellungen ein.

I. Mythologische Darstellungen genrehafter Art.

Unter dieſen Darſtellungen können wir vier Gruppen unterſcheiden: Venus und ihren Kreis, Diana mit Nymphen und Satyrn, Bacchus und ſein Gefolge und eine Gruppe der noch außerdem vorhandenen verſchiedenen Gottheiten. Mit letzterer beginnen wir. Sie enthält die verhältnißmäßig weniger bedeutenden Arbeiten, zum Theil rein decorative Bilder.

Wir können die Reihe derſelben eröffnen mit einer Compoſition, die von Adrianus van den Bergh geſtochen iſt (Schneevoogt, S. 120 n. 1.), betitelt »das Feſt der Götter«. In der Mitte ſehen wir Jupiter, zur Linken Neptun; ein Satyr im Hinter-

---

1) Zu eng hat meiner Anſicht nach *Michiels* dieſe Grenzen geſteckt in ſeinem *Catalogue des tableaux de Rubens;* eine ganze Reihe von mythologiſchen Bildern von Rubens fehlen in demſelben.

2) *J. Smith, Catalogue raisonné of the works of the most eminent dutch, french and flemish painters, Part. II, London* 1830. *C. Voorhelm Schneevoogt, Catalogue des estampes gravées d'après P. P. Rubens, Harlem* 1873.

grunde schenkt zum Trinken ein; rechts sind zwei weibliche Gestalten mit einem Füllhorn, in der Höhe drei Genien. Damit identisch oder wenigstens eine ähnliche Composition dürfte das mir nicht weiter bekannte Gemälde im Escurial »Götterversammlung im Olymp« sein. Hieran reihen sich dann mehrere Darstellungen olympischer Gottheiten (mit Ausschluß der zu den besonderen drei Gruppen gehörigen), die zumeist decorative Bilder sind.

Wir haben hier einen »Jupiter« mit den drei Grazien zur Rechten; auf der linken Seite steht Mercur, der eine derselben um die Taille faßt; es ist eine Skizze für ein Deckengemälde und befindet sich in der Liechtenstein-Gallerie in Wien. Von Panneels ist eine Composition gestochen, die vermuthlich eine Studie zu einem der Medici-Bilder war; sie stellt dar: »Jupiter und Juno« auf einer Wolke sitzend, indem sie sich an seine Schulter lehnt (Sch. 120. 2). Ein Gemälde der Liechtenstein-Gallerie zeigt »Apollo«, der von zahlreichen Amoren begleitet, auf seinen Sonnenwegen von Osten kommt, während die Nacht sich in einem Wolkenschleier verhüllt zurückzieht. Denselben Gegenstand stellen dar ein Gemälde im Escurial und eine Farbenskizze zu einem Deckengemälde in der Berliner Gallerie (früher Samml. Suermondt), welche wohl von einem Schüler herrührt; wir sehen auf letzterer Apollo von unten, von den Horen umgeben, aufwärts fahrend. Zwei decorative Gemälde im Madrider Museum stellen »Mercur« und »Vulkan« dar, letzterer schmiedet die Blitze des Jupiter, unterstützt von einem Cyclopen.

Von den niederen olympischen Gottheiten finden wir im Museum zu Madrid eine »Fortuna«, welche über das leicht bewegte Meer hinschwebt, indem sie den rechten Fuß auf eine Kugel setzt, die ins Wasser halb eintaucht, und mit beiden Händen ein Tuch hochhält, das der Wind zum Segel aufbläht; die Haare hängen gelöst herab, die ganze Gestalt ist nackt; die Auffassung entspricht der antiken, die Formen sind kräftig, gar nicht antik; Gesichtsausdruck und Motiv sind ungemein sprechend und lebendig; man fühlt ordentlich den Blick der tiefen Augen auf sich ruhen. Eine Skizze ähnlicher Composition, vielleicht der Entwurf zu dem Madrider Bild, ist in der Berliner Gallerie (früher Samml. Suermondt). Sodann haben wir hier zu nennen (?) »Hygiea«, mit einer Schlange um den Arm, einen Becher in der Hand

haltend, fast ganz nackt (was der antiken Auffassung widerspricht), in der Sammlung des Mr. Francken in Loekeren. [1])

Wenden wir uns zu den Gottheiten des Wassers, so ist hier zunächst jenes Gemälde zu nennen, das Rubens in Rom für die Prinzessin Scalamare malte »Meergottheiten bei der Mahlzeit«, von Nereiden bedient, mit vielen Früchten und Fischen. Dies scheint dasselbe Gemälde zu sein, welches Michiels [2]) als „Archelaus und Proteus“ bezeichnet. Sodann ist im Escurial ein uns nicht weiter bekanntes Gemälde: »Neptun« in seinem von Seepferden gezogenen Wagen stehend. »Neptun und Cybele« hat uns Rubens in drei verschiedenen Compositionen vorgeführt, die einen allegorisirenden Charakter haben, indem sie die Vereinigung von Meer und Land symbolisiren. Die eine führt uns ein Stich von P. de Jode vor (Sch. 123. 30): Neptun mit dem Dreizack, Cybele mit Mauerkrone und Füllhorn stehen an eine Urne gelehnt, aus der Wasser fließt, er links, sie rechts, und reichen sich die Hand; ein Genius hinter ihnen bekränzt sie, vorne bläst ein Triton. Eine andere Composition zeigt der Stich von Vangelisti (Sch. 123. 31); auf einer dritten, die von De Longeuil gestochen ist (Sch. 123. 32), finden wir außer Neptun und Cybele Tritonen und Najaden, eine Tigerin mit ihren Jungen und Kinder, die mit einem Krokodil spielen. In ähnlicher Weise hat Rubens den »Tiber« auf einem Gemälde im *Palazzo Chigi* in Rom dargestellt: der Flußgott lehnt an einer Urne, ihm zur Seite eine Nymphe; um sie herum Tritonen und Amoren. Aus der Coll. Prinz Carignan wurde 1742 ein Gemälde verkauft: »Flußgott«, an eine Urne lehnend, von Binsen und anderen Wasserpflanzen umgeben.

Hier reiht sich an das interessante, neuerdings viel besprochene Gemälde »Neptun und Libye«, gewöhnlich als »Neptun und Amphitrite«, mitunter auch (so von Schneevoogt) als Neptun und Cybele bezeichnet, früher in der Schönborn'schen Gallerie in Wien, seit 1881 in der Berliner Gallerie, gestochen von J. M. Schmutzer (Sch. 123. 33). Gelegentlich der Erwerbung des

---

1) *Smith, Cat. p.* 306 *n.* 1123 nennt eine »Hebe mit Adler«, doch ist dies eine falsche Auffassung des Gegenstandes; wir werden dieser Composition später begegnen.

2) *Michiels, Rubens l'école d'Anvers, p.* 94.

Bildes durch das Berliner Mufeum ift die früher nie bezweifelte Echtheit desfelben mehrfach, insbefondere von ausübenden Künftlern angegriffen worden, doch wurden diefe Angriffe in fchlagender Weife von J. Meyer und W. Bode zurückgewiefen.[1]) Das Gemälde ift gerade eines derjenigen, die für die Einficht in den Entwickelungsgang diefes Meifters fehr wichtig find. Wir fehen auf demfelben Neptun mit dem Dreizack, der auf einem Felfen auf einer fchmalen Landzunge der Infel thront, fein blaues Gewand über die Schenkel geworfen. Neben ihm zur Rechten fteht ein nacktes, junges Weib, welches den rechten Arm um feinen Nacken legt und deren rothes Gewand hinter ihrem Rücken flattert. Aus einer mit Perlen, Korallen und Mufcheln gefüllten Riefenmufchel, die ein vor ihr aufgetauchter Triton ihr hinhält, nimmt fie einen Korallenzweig; ein kleiner Amor ift befchäftigt, ihr ein Perlenband um den Arm zu legen. Neben dem Triton ruht in den Fluthen, auf ein Krokodil fich lehnend, eine hellblonde Nereide von üppigen Formen. Links hinter diefer Gruppe fteht ein Neger, vor demfelben fitzt ein fatyrartiger Flußgott; außerdem ift die Gegend von einem Nilpferd, einem Nashorn und einigen Waffervögeln bevölkert, über dem Ganzen ift ein dunkelbraunes Segel ausgefpannt.

Die jugendliche weibliche Geftalt pflegte man gewöhnlich als Amphitrite, auch als Cybele und Thetis (Schmutzer) zu bezeichnen; wenn wir aber die Anwefenheit der afrikanifchen Thiere und des Negers bedenken, dürfen wir wohl Bode Recht geben, der in ihr Libye fieht, die eine der Gattinnen Neptuns im antiken Mythus war.[2]) Die Idee diefer Darftellung fchöpfte Rubens wahrfcheinlich aus Apollodor oder Nonnos, wo diefer Mythus berichtet wir. Bode glaubt auch, neben dem Mythus noch eine allegorifch dargeftellte Idee in dem Bilde zu finden, etwa den

---

1) Die ausführliche Befprechung des Bildes und den Nachweis feiner Echtheit geben die vortrefflichen Abhandlungen von W. Bode „Neptun und Amphitrite" in den Preufsifchen Jahrbüchern, Jahrgang 1881, und Jul. Meyer „Neptun und Amphitrite", im Jahrbuch der Kön. Preufs. Kunftfammlungen, Jahrgang 2, Heft 2. — Ebenfo trat dafür ein O. Eifenmann in der Köln. Zeitung vom 26. April 1881 III. — Gegen die Echtheit fchrieben u. a.: A. Rofenberg in den „Grenzboten", Jahrgang 1881 und Ant. v. Werner in der Zeitfchrift „Die Gegenwart", Jahrgang 1881. — Vergl. auch den trefflichen Auffatz: Künftler und Kunftgelehrte" im Beiblatt zur Zeitfchr. f. bild. Kunft 1881, N. 37.

2) Bode nimmt an, es fei die Vermählung von N. und L. dargeftellt, was ich nicht für nöthig halte.

Segen der Ueberſchwemmungen des Nils für Aegypten oder die Vermählung des Meeres mit Afrika.

Für uns iſt dieſes Gemälde beſonders intereſſant als eines derjenigen, die, bald nach Rubens Rückkehr aus Italien entſtanden (zwiſchen 1609 u. 1612), die directe Nachwirkung ſeines Studiums der Antike zeigen. In der geſchloſſenen und ſtilvollen Ruhe der Compoſition, dem Maßhalten in der Form, der typiſchen Prägung der Köpfe (mit Ausnahme des Flußgottes) und der gehalteneren, ſtrengeren Zeichnung macht der Einfluß der Antike ſich in dieſem Bilde auf's Deutlichſte geltend. Prachtvoll, kräftig, harmoniſch und leuchtend iſt das Colorit, durchaus charakteriſtiſch für Rubens.

Dem Kreiſe der Meergottheiten gehören auch drei von den vier prächtigen Entwürfen an, die Rubens für Basreliefs machte; ſie ſind von Th. van Keſſel, Nr. 1 und 3 auch von einem Anonymus geſtochen (Sch. 221. 22). Die beiden anonymen Stiche tragen die Bezeichnung „*G. van Opstal inv.*", ſchreiben alſo dieſem, nicht Rubens die Urheberſchaft zu. Da aber auf den vier Stichen von Keſſel nichts davon ſteht und da die Compoſition wie die Figuren unverkennbar Rubenſiſch ſind, ſo muß hier ein Irrthum vorliegen, was auch Schneevoogt[1]) behauptet. Am einfachſten erklärt ſich die Sache durch die Annahme van Immerzeels, der ſich auch M. Rooſes anſchließt,[2]) daß der Bildhauer Gerh. van Opstal die Reliefs nach Zeichnungen von Rubens ausgeführt hat.[3])

Auf den beiden erſten Compoſitionen ſehen wir je eine Nereide im Arme eines Tritonen, von einem Delphin durch die Fluth getragen und von zwei Amoren begleitet;[4]) auf der dritten eine Sirene, die auf einem Seepferde ſitzt und mit einem Amor ſpielt, den ſie in den Armen hält, während zwei andere Amoren vor und einer hinter ihr auf Muſcheln blaſen. Die Sirene hat den Oberkörper eines ſchönen Weibes, den Untertheil eines Fiſches; das iſt die ſchönere, in der antiken Kunſt ſeltenere Bil-

1) *Catal. des estampes*, p. 222.

2) *M. Rooſes*, Rubens' myth. Darſt. S. 8 u. Anm.

3) *Smith* meint, es ſeien Reliefs auf dem Rande von ſilbernen Kredenztellern geweſen. *Cat. rais. p.* 332, *n.* 1363.

4) *Schneevoogt* bezeichnet Nr. 1 als „Triumph der Galatea," *Cat. d. est. p.* 221, *n.* 22, 1.

dung; gewöhnlich ſtellte letztere die Sirenen halb als Vögel dar. Einen antiken Charakter haben dieſe Compoſitionen nicht, dagegen iſt das phantaſtiſche und groteske Element in denſelben beſonders gut gelungen. Dieſe Compoſitionen ſind inſofern beſonders intereſſant, als ſie in ihrer Art bei Rubens die einzigen ſind; er hat ſonſt zu ſelbſtändigen Darſtellungen dieſe Meerweſen nicht benutzt.

Mehrfach hat Rubens die Gottheiten des Feld- und Gartenbaues verſchiedentlich zuſammengruppirt dargeſtellt. So ſehen wir auf einem Bilde des Madrider Muſeums »Ceres, Pomona und eine Nymphe«; die beiden erſteren, zwei prächtige Frauengeſtalten, die rechte ganz, die linke bis an die Hüften entblößt, ſitzen in anmuthiger Stellung und halten zwiſchen ſich ein Füllhorn mit Früchten; zu ihren Füßen ſpielt ein Affe; rechts hinten ſteht eine dritte weibliche Figur, die das Füllhorn anfaßt, auf dem auch ein Papagei ſitzt; es iſt ein ſchönes, fleißig gemaltes Bild von warmem Tone. In ähnlicher Weiſe ſind »Flora, Ceres und Pomona« auf einem Gemälde der Potsdamer Gallerie, geſtochen von Th. van Thulden (Sch. 146. 82) dargeſtellt, das allerdings auch ſchon als allegoriſche Darſtellung des Ueberfluſſes aufgefaßt wurde.[1]) Zwei der Geſtalten ſtehen und halten ein Füllhorn mit Früchten, an denen ein Papagei pickt, während ein zweiter hinzufliegt; die dritte Geſtalt ſitzt und hält einen Korb mit Früchten, von denen ſie einem Affen giebt. — Dieſelben drei Göttinnen (zwei davon angeblich Portraits von Rubens' Frauen) mit zwei Füllhörnern und einer Menge von Blumen und Früchten, bilden den Gegenſtand eines Gemäldes von Rubens, das im Jahre 1813 aus der Coll. W. Willet verkauft wurde (Verbleib unbekannt). Ein großes, ſchönes Gemälde, »Ceres und Pomona«, wurde 1798 aus der Coll. Mr. Bryan verkauft (Verbleib unbekannt). Die beiden letzteren nicht ſicher conſtatirt.

»Ceres und Pan« finden wir auf einem Gemälde des Madrider Muſeums; die beiden Gottheiten ſitzen; Pan ſpricht mit ausgelaſſener Heiterkeit zu ſeiner Begleiterin; den Hintergrund bildet eine anmuthige Landſchaft; vorne liegt eine Fülle von Früchten aller Art, von Snyders gemalt. Waagen faßte das Bild als Vertumnus und Pomona auf, fügte aber hinzu, daß erſter „ganz wie

1) So *Schneevoogt, Cat.* 146. 87.

ein derber Pan“ dargeſtellt ſei.[1]) Ebenfalls »Ceres und Pan« ſtellt ein Gemälde der Sammlung des Mr. Francken in Loekeren dar, die Göttin in roſiger Geſundheit erblühend, die goldenen Flechten mit Kornähren geſchmückt, auf den Knieen ein Füllhorn, beide ſitzend; im Hintergrunde ein Wäldchen mit einigen Nymphen und Satyrn. — »Ceres und ein Satyr« wurde 1788 in Brüſſel verkauft. »Vertumnus und Pomona« in einem Garten malte Rubens für die Prinzeſſin Scalamare in Rom; die ſelben ſtellte ein Bild dar, das 1733 aus der Sammlung Valkenburg verkauft wurde (Verbleib unbekannt).

Schließlich haben wir noch im Madrider Muſeum eine decorativ behandelte »Flora«, in halber Figur, in einem ſchönen Haine, im Hintergrunde ein Palaſt und Garten (Landſchaft von J. Breughel), und einen »Florakopf«, mit Blumen umgeben, im Escurial.

In die Unterwelt führt uns eine getuſchte Zeichnung im *Louvre*, eine Rubens'ſche Copie nach *Primaticcio*, »Pluto die Todten richtend«. Er ſitzt auf einem erhöhten Throne, zwiſchen zwei Pilaſtern, zur Rechten den dreiköpfigen Cerberus; rings um ihn erſcheinen die Geſtalten der Dahingeſchiedenen, geführt von Merkur, den Richterſpruch Pluto's erwartend.

Wir ſchließen hier eine Compoſition an, die uns ein Genrebild aus dem Kreiſe den Centauren vorführt; es iſt ein wenig bekanntes, ausgezeichnetes Gemälde in der Sammlung des Herzogs von Hamilton in *Hamilton Palace* und ſtellt dar: »Verliebte Centauren«.[2]) (Vergl. die beigegebene Tafel I.) Die Scene ſpielt in einem prächtigen Luſtwalde; im Vordergrunde ſehen wir einen Centauren und eine Centaurin in verliebter Umarmung; er ſchmiegt ſich von hinten an ſie an; ſie wendet den Oberkörper zurück und umfaßt ihn mit den Armen. Rechts, in einiger Entfernung galoppirt ein anderes Paar ſcherzend über die Wieſe, wobei er ſie an der Schulter feſthält. Die Centaurenweibchen ſind ſehr ſchön und von weißer Farbe, die männlichen Centauren ſind kräftig, derb und dunkelfarbig, wodurch ein ſchöner Contraſt erzielt wird. Die organiſche Verbindung des Menſchen- und Pferdeleibes iſt Rubens in glücklichſter Weiſe gelungen.

---

1) Waagen, Ueber in Spanien vorhandene Gemälde, in d. Jahrb. f. Kunſtwiſſenſch. I. Jahrg. S. 94. Der *Catalogo del Museo del Prado* von *P. de Madrazo* giebt an „*La diosa Ceres y el dios Pan*“ (*n.* 1593).

2) Hier zum erſtenmale publicirt.



Lichtdruck v. Ad. Braun & Cie. Dornach.

VERLIEBTE CENTAUREN.

HAMILTON PALACE.

Jena, Hermann Costenoble.

Befondere Bewunderung verdient das vordere Centaurenweibchen, das voll Anmuth in den Formen und in der Bewegung ift, ferner der geiftig-lebendige Ausdruck in den Gefichtern diefer Centauren und die reizvolle Landfchaft, die befonders links, wo das Gehölz fich lichtet, ungemein poetifch und ftimmungsvoll ift. Das Bild hat auch deshalb befonderes Intereffe, weil es die einzige Darftellung weiblicher Centauren ift, die wir bei Rubens finden. Diefe Centaurinnen fuchen überhaupt in der ganzen neueren Kunft ihres Gleichen.

Die zweite Gruppe bildet Venus und ihr Kreis.

Wie in der antiken Kunft und in der Malerei der italienifchen Renaiffance Venus allein oder mit Mars und Amor zufammen ungemein häufig in genrehaften Compofitionen dargeftellt wurde, fo finden wir auch eine Reihe folcher Darftellungen bei Rubens; darunter find allerdings manche weniger bedeutende und jenen nicht ebenbürtige; andere dagegen zeigen wiederum, daß Rubens auch die heitere anmuthige Schönheit erfchloffen war. Bemerkenswerth erfcheint mir, daß Venus auf allen diefen Darftellungen von Amor oder Amoren begleitet, auf mehreren direkt mit ihm oder ihnen befchäftigt ift: dies hängt wohl damit zufammen, daß Rubens, der überhaupt eigentlich nur Frauen, nicht Jungfrauen darftellte, auch Venus in ihrem Charakter als Mutter vorführt; dem entfprechen die reiferen, „fraulicheren“ Formen der Göttin.

In der reizendften, liebenswürdigften Weife erfcheint die jugendliche Mutter der Liebesgötter in dem Gemälde der Potsdamer Gallerie »Venus, die Amoren fäugend«, geftochen von C. Galle (fehr fchön) und Surugue (Sch. 124. 44, 45). Die Göttin kniet mit einem Knie auf dem Boden, an die antiken Statuen der Venus *accroupie* erinnernd, und drückt die Lippen eines ihrer Kinder an ihre Bruft, während die beiden andern fich bemühen, auch etwas zu erhalten; im Hintergrunde eine Landfchaft. Dies ift eine der anmuthigften Compofitionen unter Rubens' mythologifchen Bildern, die Körperfülle ift maßvoll, die Formen edel, die Gruppirung von fchönftem Rhythmus. Das Ganze erfcheint wie eine ins Rubens'fche übertragene antike Camee. Eine Rubens'fche Zeichnung derfelben Compofition wurde 1775 aus der Sammlung Mariette verkauft (Verbleib unbekannt) und von Watelet geftochen (Sch. 125. 49); drei andere Stiche nach

Rubens von Panemaker, Ernſt und Mlle C. ſtellen denſelben Gegenſtand dar (Sch. 124. 46, 47, 48). Nicht mehr nachzuweiſen iſt ein Bild, das 1795 aus der Sammlung Reynolds verkauft wurde: »Venus auf einer Bank ſchlafend«, neben ihr Amor, durch das Herannahen von Satyrn erſchreckt; desgleichen eine Skizze, die 1777 aus der Sammlung Thelluſon verkauft wurde: »Venus von einem Dorn verwundet«, von den Amoren getröſtet. Letztere dürfte auf Raffaels Fresko gleichen Inhalts, im Badezimmer des Cardinal Bibbiena, reſp. auf die Stiche desſelben (von Marc Anton, Marco Dente oder dem Meiſter mit dem Würfel) zurückzuführen ſein, vielleicht auch veranlaßt ſein durch die in griechiſchen Autoren (*Tzetzes* zu *Lykophr.* V, 8, 31, *Eudocia viol.* I, 24. *Choric. de rosa p.* 132 *ed. Boiss.* vgl. *Natal. Comes ed. Lugd.* 1605, *p.* 522) vorkommenden Erzählung, daß Venus beim Umherirren nach dem Tode des Adonis ſich einen Roſendorn in den Fuß getreten habe. Ein weſentlicher Unterſchied zwiſchen der Rubens'ſchen und Raffael'ſchen Compoſition liegt in den tröſtenden Amoren, die bei letzterer fehlen. »Venus, die den Amor feſſelt«, hat Rubens nach Tizian copirt; das Bild iſt im Escurial.

»Venus bei der Toilette« finden wir auf einem nicht gerade bedeutenden Gemälde der Liechtenſtein-Gallerie. Venus — offenbar Rubens zweite Frau — ſitzt halbentblößt auf einer Draperie und ordnet ihr Haar, wobei ſie eine Negerin unterſtützt, während Amor ihr den Spiegel hält. Eine Anlehnung an das Gemälde gleichen Gegenſtandes von Tizian iſt nicht zu verkennen, ohne daß man deshalb das Rubens'ſche Bild als Copie des letzteren bezeichnen dürfte.[1]) Eine ganz ähnliche Compoſition zeigt ein Stich von Panneels 1631 (Sch. 124. 40), vermuthlich nach obigem Gemälde;[2]) hier iſt eine ältere Frau beſchäftigt, Venus das Haar zu ordnen. Ebenſo weiſt ein anonymer Stich (Sch. 124. 41) dieſelbe Compoſition mit wenigen Aenderungen auf. Denſelben Gegenſtand ſtellt ein Gemälde in der Florenzer Gallerie dar, das von J. B. Patas geſtochen iſt (Sch. 124. 42).

Eine ganz eigenthümliche Compoſition iſt »Venus von der

1) Der Director der Liechtenſtein-Gallerie, Jac. von Falke äuſsert ſich hierüber in einer gef. briefl. Mittheilung an den Verf. folgendermaſsen: „Rubens' Toilette der Venus ſieht mir in keiner Weiſe nach Tizian aus; es iſt eben pur und blank Rubens' zweite Frau — ſo ächt und gut Rubens wir nur möglich".

2) *Schneevoogt* nimmt. dies als beſtimmt an.

Jagd zurückkehrend«, indem wir ſonſt nur Diana in dieſer Situation kennen; Venus iſt allerdings ihrem Geliebten Adonis zu Liebe auch Jägerin geworden. Vielleicht ſchwebte Rubens die Stelle *Ovid, Metam.* 10. 528 ff. vor, wo hiervon berichtet wird:

„Mit ihm zieht ſie durch Wald und Gebirg und dornige Klippen,
„Bis zum Knie geſchürzt ihr Gewand nach der Weiſe Dianens."

Das Bild war ſ. Z. in der Sammlung *Orléans* und wurde dort von Launay geſtochen;[1]) 1792 kam es nach England; eine ſchöne, ungemein geiſtvolle Skizze davon iſt im Beſitze des Earl of Radnor, *Longford Castle*. Im Mittelpunkt der Compoſition iſt die ſchöne Göttin, die eine an die Schulter gelehnte Lanze trägt, mit einer Anzahl kleiner Vögel in der Schürze; vor ihr gehen zwei Satyrn, einer trägt Früchte in ſeinem Gewand, von welchen zwei Knaben naſchen, der andere einen Fruchtkorb auf dem Kopf; das Gefolge der Göttin bilden fünf Nymphen, deren eine von einem Sackpfeifer umarmt wird; ſie tragen Wildpret und Jagdgeräthe; dabei mehrere Hunde. Dies alles würde auch auf Diana paſſen, jedoch findet ſich in dem Galleriewerke, in *Smith, Cat. rais.* und Waagens Verzeichniß[2]) der *Galerie d'Orléans* die Angabe, daß wir hier Venus haben.

Mehrere Compoſitionen zeigen Venus aus dem Meere ſteigend oder darüber ſchwebend, dieſe ſind aber wohl nicht als Darſtellungen eines einfachen Bades, ſondern als ſolche der Geburt der Venus aufzufaſſen und gehören daher in unſere zweite Abtheilung. Dagegen dürfte hier zu nennen ſein ein in der Sammlung Suermondt in Aachen befindliches Bild: »Venus, ſcheint aus dem Meere aufzuſteigen«; in den Händen hält ſie ein flatterndes Tuch.[3])

Einen Typus der Venus, den wir bei den Italienern des 16. Jahrhunderts häufig finden und den insbeſondere Tizian in einer Reihe von in ihrer Art unerreichten Meiſterwerken vorgeführt hat, finden wir bei Rubens in eigener Compoſition nicht, nämlich die „Ruhende Venus", d. h. die Göttin ruhend oder ſchlafend auf dem Lager ausgeſtreckt, allein oder von Amor begleitet. Dagegen

---

1) *Smith, Catal. raisonné p.* 179 n. 623. Bei *Schneevoogt* fehlt der von Smith angegebene Stich von Launay.

2) Waagen, Kunſtwerke in England. I. Theil. Berlin 1837. S. 518.

3) Nach *Schneevoogt, p.* 125, *n.* 51.

hat Rubens von Tizians »Venus auf dem Ruhebett mit Amor«, jetzt im Madrider Museum (N. 460), eine Copie gefertigt, die aus des Künstlers Nachlaß von Philipp IV. gekauft wurde, und hat von einer anderen »Venus auf dem Ruhebette« desselben Meisters (Florenz?) eine Zeichnung gemacht, die von P. Soutman gestochen wurde. [1]) Dieser Stich ist ein interessantes Blatt, auf dem wir sehen, wie unter Rubens Stift und Soutmans Grabstichel die ideale Gestalt in eine realistische verwandelt und das Gesicht ältlicher geworden ist. Sodann hat Rubens die Zeichnung einer nackten »ruhenden Venus« an deren Busen Amor schläft, nach dem Gemälde von Giorgione gemacht, welche v. J. L. Krafft gestochen ist (Sch. 125. 50).

Mehrfach hat Rubens »Mars und Venus« nebst Amoren dargestellt, ohne daß diese Bilder gerade zu seinen besten gehören. Eine dieser Compositionen, in der *Dulwich Gallery*, zeigt uns die nackte Göttin auf einem Ruhebett sitzend, die Rechte auf den Busen gedrückt, die Linke quer über den Leib — bekannte Haltung antiker Venusstatuen — ihr blondes Haar ist mit Perlen geschmückt; Amor klettert auf ihr Knie und sieht ihr muthwillig ins Gesicht; dicht neben ihr steht Mars bei einem Tische, auf den ein Amor gestiegen ist, um seine Rüstung loszuschnallen; am Tische lehnt ein glänzender Schild, auf dem Boden liegt ein Köcher, im Hintergrunde Architektur und eine rothe Gardine. Classisch sind diese Gestalten aber nicht, es fehlt ihnen sehr an idealer Form und Schönheit des Ausdrucks, dagegen ist Colorit und Licht vorzüglich. Auf einer Oel-Skizze in der Berliner Gallerie (früher in der Sammlung Suermondt) sehen wir die nackte »Venus«, die sich auf ein Postament stützt, die Linke auf den kleinen Amor legt, der ihr linkes Bein umfaßt und sich gegen Mars wendet, der in voller Rüstung rechts hinter ihr steht und den linken Arm um sie schlingt. Sonderbar erscheint eine Composition, welche J. T. Avril 1778 gestochen hat (betitelt »*Mars au retour de la guerre*«) (Sch. 121. 14) und die uns »Venus und Mars« in einem weiten gewölbten Raume [2]) zeigen, in dem sich zahlreiche

---

1) *Cette estampe ne figure pas aux catalogues de l'oeuvre de Rubens, elle est pourtant d'après un dessin du maître et d'ailleurs assez rare*". *Hymans, la la gravure etc.* a. a. O. *p.* 63, *note* 1. — Eine gute Reproduction des Stiches ist dort beigegeben.

2) „*dans une grotte*". *Michiels, Catalogue;* „*dans un souterrain*", *Schneevoogt*" *p.* 121, *n.* 14.

Waffenſtücke und rechts zur Seite eine Schmiedewerkſtätte befindet; Mars, vom Kriege zurückgekehrt, ſteht in voller Rüſtung da und ſchlingt ſeinen Arm um die Taille der Venus, die völlig nackt neben ihm ſteht; ſie ſtreckt den Arm aus, um ihm den Helm abzunehmen, mehrere Amoren unterſtützen ſie dabei. Die Stellung der Venus erſcheint etwas verzwickt, ihr Geſicht pausbäckig und nicht eben geben geiſtvoll, Mars neben ihr poſirt. Unangenehm iſt der Contraſt zwiſchen Mars in voller moderner Rüſtung und der ganz nackten Venus, ebenſo paſſen die antiken Gottheiten gar zu wenig in dieſes Lokal, mit den modernen Waffen und den zwei Kanonen! Es iſt keine ſehr erfreuliche Compoſition, doch auf dem Stich iſt ausdrücklich Rubens als Maler angegeben.

Eine weitere Darſtellung von »Mars, der zu Venus heimkehrt«, iſt in einem ſchlechten anonymen Stich (A. v. Hoorn exc. — Sch. 121. 15) vorhanden. Mars hat ſich zur Seite der rechts ſitzenden Göttin auf ein Knie niedergelaſſen, die ihm das Schwert abnimmt, während drei Amoren ſeine Rüſtung wegtragen und ein vierter ſein Pferd beſtiegen hat. Außerdem exiſtirt noch ein anonymer Stich »Venus und Mars« (Sch. 125. 52).

Dieſe Venus- und Mars-Darſtellungen Rubens' gehören zu denen, die am wenigſten den Geiſt der Antike zeigen und bei denen der Anachronismus in Rüſtung, Waffen und Geräthen am ſtörendſten wirkt. Dieſer Gegenſtand iſt von den italieniſchen Renaiſſancemeiſtern mehrfach weit beſſer behandelt worden.

Von Darſtellungen Amors oder der Amoren allein findet ſich ſehr wenig bei Rubens. Eine Compoſition, die aus Philoſtratus genommen ſein ſoll, »Kämpfende Amoren«, war im Kataloge von Rubens' Nachlaß, Nr. 81 verzeichnet; vermuthlich ſtellte ſie den in *Philost. Imag.* 6, 12 geſchilderten Ringkampf zweier Amoren dar. Ein anonymer Stich nach Rubens (?)[1]) zeigt einen »Amor mit einem Satyr ſich balgend«, während zwei andere auf der entgegengeſetzten Seite zuſehen, von denen einer Trompete bläſt, der andere den Kranz für den Sieger hält. Auf einem anderen anonymen Stiche (Sch. 156. 158) iſt ein »Amor auf einem Pferde« dargeſtellt, in der Attitude des Schießens, aber ohne Bogen; auf einem dritten anonymen Stiche (Sch. 156. 159) derſelbe

1) *Smith, Cat. p.* 30, *n.* 81, fehlt bei Schneevoogt.

Gegenſtand, jedoch ſo, daß Amor im Galop dahinſprengt und mit der linken Hand den Bogen hält, mit dem er ſchießt. Weiter iſt ſodann in der Sammlung des *Duke of Devonshire, Chatsworth,* eine Rubens'ſche Zeichnung »Gruppe von Amoren«.

Außerdem hat Rubens eine Copie des »Amor, der ſeinen Bogen ſchnitzt« von Parmeggiano (früher glaubte man Correggio) gefertigt, die in der königl. Gallerie in Schleißheim iſt (gezeichnet „Rubens 1614"). Oben erwähnten wir bereits, daß Rubens im Jahre 1604 ſehr wahrſcheinlich auch eine Copie der »Schule Amors« von Correggio im Auftrage des Herzogs von Mantua machte (vergl. S. 60).

Der Venus liebreizende Begleiterinnen, »die drei Grazien«, hat Rubens in drei verſchiedenen Compoſitionen verherrlicht. Wir haben hier zuerſt ein Gemälde *en grisaille,* in der Gallerie der Uffizien in Florenz, von Maſſard geſtochen (Sch. 128. 76). Auf dieſem lehnt ſich die mittlere der Grazien an die linke und ſchlingt ihren Arm um deren Hals, während dieſe ihren Arm um die Taille der mittleren legt, beide kehren dem Beſchauer die Vorderſeite zu; die dritte zur Rechten erfaßt Schulter und Hand der mittleren und ſteht ſo, daß wir die Seite und den Rücken zum Theil ſehen. Die mittlere wird von zwei ſchwebenden Amoren mit einem Blumenkranze gekrönt.

Der Typus der Geſichter, die Haarfriſur (mit Diadem, Krobylos und Locken im Nacken), die edlen, regelmäßigen Formen und die gemeſſene Ruhe der Compoſition zeigen den ſtarken Einfluß der Antike auf dieſes ſchöne Bild, das, wie wir ſchon früher erwähnten, während ſeines italieniſchen Aufenthaltes entſtand. — Ein zweites Bild, von dem wir einen Stich von J. Crokaert haben (Sch. 127. 75) vermuthlich dasſelbe, das nach der Angabe von Michel die Wittwe Rubens an den König von England verkaufte, zeigt die drei Grazien zwiſchen zwei Bäumen, einen Blumenkorb tragend.

Die dritte und ſchönſte Compoſition finden wir in dem Bilde des *Museo del Prado* in Madrid (vergl. die beigegebene Tafel II), einer der herrlichſten mythologiſchen Darſtellungen von Rubens, in kleinerer Wiederholung in der k. k. Kunſt-Akademie in Wien, von Petrus de Jode vorzüglich geſtochen (Sch. 127. 73), ebenfalls ſehr ſchön, ohne das Beiwerk von einem Anonymus (Sch. 127. 74, ſehr ſelten).



Lichtdruck v Ad. Braun & Cie. Dornach.

DIE DREI GRAZIEN.

MUSEUM IN MADRID.



Hier iſt die Gruppe der drei Grazien ſo componirt, daß die mittlere die volle Rückenanſicht, die rechte und linke eine etwas ſeitlich (einwärts) gewandte Vorderanſicht bieten; ſie faſſen ſich wechſelſeitig in reizendſter Weiſe mit den Armen; ſo finden wir ſie gewöhnlich auf antiken Darſtellungen gruppirt; den linken Fuß haben ſie auf die Zehen erhoben, „ſie ſtampfen mit wechſelndem Fuße den Boden", (*gratiae decentes alterno terram quatiunt pede*), wie es bei Horaz, Oden I, 4. 6, 7 heißt, welche Stelle der Maler wohl vor Augen hatte. Die drei Grazien, bis auf einige leichte Gewandſtreifen ganz nackt, ſtehen im Freien neben einer Fontaine, über ihnen iſt eine Blumenguirlande.

Die Formen und Linien ſind nicht ſo rein und regelmäßig und nicht antikiſirend wie bei dem Florenzer Bilde, die Parthie um das Knie iſt ſehr realiſtiſch gehalten, doch ſind die Körper ſchlank und von maßvoller Fülle; von den Geſichtern iſt insbeſondere das der linken ganz allerliebſt. Der Hauptreiz dieſes Bildes liegt einerſeits in der unendlichen Feinheit, womit die einzelnen Theile in einem lichten und kühlen Geſammttone modellirt ſind, andrerſeits in der ungemein harmoniſchen Compoſition und dem köſtlichen Rhythmus der Gruppirung. „Möchte man ſich herausnehmen an Linie und Stellung der einzelnen Figuren zu mäkeln, ſo empfängt doch das Auge, ſobald es die Gruppe als Ganzes erfaßt hat, den Eindruck reiner Harmonie".[1]) Die Grazien haben hier allerdings mehr den Charakter junger Frauen, als den junger Mädchen, aber die Anmuth kommt deshalb nicht minder zur vollen Erſcheinung, ſie ſind wirklich als Göttinnen der Anmuth dargeſtellt. Dieſe drei Grazien ſind ein vorzügliches Beiſpiel dafür, wie Rubens es verſtand, Geſtalten aus der Antike in ſeine ganz eigne, aber derſelben auch ganz würdige Formenſprache zu überſetzen.

Wir wenden uns zur dritten Gruppe, welche uns Diana und ihre Nymphen (ausſchließlich) in ihrem Jagdleben vorführt, zum Theil mit Satyrn zuſammen, die ihnen entweder reſpectvoll begegnen oder ſie in zudringlicher, frecher Weiſe verfolgen. Wir finden Diana und ihre Nymphen vor, während und nach der Jagd.

»Dianas Aufbruch zur Jagd« ſtellt ein prächtiges Ge-

1) *Woltmann*, a. a. O. S. 77.

mälde in der Sammlung von Sir Simon Clarke dar, gestochen von J. Ward (Sch. 121, 19); ein Gemälde ähnlicher Composition ist in der Gallerie zu Cassel. Die Göttin, die mit Mantel und Tigerfell bekleidet ist, wobei der rechte Arm, Brust und Beine entblößt sind, und in der Linken den Speer hält, schreitet vorwärts und streichelt mit der Rechten ihren Lieblingshund; links zwei andere Hunde; dahinter drei Nymphen, von denen eine sich gegen die Umarmung eines Satyrs wehrt, den wiederum ein anderer hinter ihm stehender Satyr zur Seite zu drängen sucht. Smith nennt dieses Bild ein Capitalstück. Es zeigt deutlich, wie meisterhaft Rubens diese Art von Sujets zu behandeln verstand, wie er den eigenthümlichen Ausdruck zu geben wußte, der ihnen entspricht.

Andere Gemälde zeigen »Diana auf der Jagd«, so eines in der Berliner Gallerie. Diana ist hier im Begriff, einen Hirsch, den die Meute ihrer Hunde eben gepackt hat, mit dem Jagdspieß zu durchbohren. Ihr folgen zur Rechten ein bärtiger Alter, der den Wurfspeer nach dem Hirsche schleudert und weiter zurück eine bogenspannende Nymphe; zuäußerst rechts ein Jäger, das Jagdhorn blasend. Links hinter dem Hirsch entflieht die Hindin. Die Thiere sind von Frans Snyders, die waldige Flachlandschaft ist von einem Gehülfen, wahrscheinlich Jan Wildens gemalt. — Auf einem Stich von Jos. Goupy (Sch. 229. 34) sehen wir Diana und ihre Nymphen einen Hirsch und ein Hirschkalb verfolgen. »Die Dianajagd«, die 1710 in der *Torre de Parada* zu Grunde ging, erwähnten wir schon oben; eine »Landschaft mit Diana auf der Jagd« befindet (oder befand) sich im Escurial.

Sehr interessant sind zwei Compositionen, welche »Dianas Heimkehr von der Jagd« darstellen. Die eine davon existirt in zwei Exemplaren, davon das vorzüglichere in der Darmstädter Gallerie, das andere ebenfalls schöne in der Dresdener Gallerie ist.[1]) In der Mitte des Bildes etwa sehen wir Diana, in rothem hochgeschürzten Gewande, das auch Arme und linke Brust frei läßt; in ihrer Rechten trägt sie einen Speer, in dem aufgenommenen Gewande ihre Jagdbeute, verschiedene Vögel; hinter ihr in einer Reihe sind drei Nymphen mit Jagdspeeren, die vorderste derselben trägt einen Hasen über der Schulter, hinter diesen sind

---

1) Die Beschreibung dieser Composition bei *Smith*, *Cat. p.* 81, *n.* 252 ist unrichtig, indem er sie für identisch hält mit der zweiten.

noch zwei weibliche Geſtalten, darunter eine ältere. Diana gegenüber ſtehen zwei Satyrn, d. h. bocksfüßige Waldgötter; der eine im Vordergrund trägt eine Menge Früchte auf den Armen, der andere, mehr im Hintergrunde, trägt einen Korb mit Früchten auf dem Kopfe, von denen er Diana eben eine anbietet; hinter den Satyrn erſcheint ein Schäfer mit einem Dudelſack, der eine Schäferin küßt; neben derſelben ſind zwei nackte Kinder, die von den Früchten der vorderen Satyrn naſchen. Außerdem ſind die Jägerinnen von vier prächtigen Windhunden begleitet.

Die andere Compoſition iſt wieder ein Gemälde der Dresdener Gallerie, geſtochen von B. à Bolswert (Sch. 122, 24).[1]) Statt zwölf Figuren wie die erſte hat ſie nur ſieben; dieſelben ſind nicht in ganzer Größe wie auf der erſten, ſondern nur bis an's Knie gegeben. Diana und die beiden Satyrn mit den Früchten ſtimmen in beiden Compoſitionen überein; ſtatt des fehlenden küſſenden Paares links iſt in dieſer Compoſition ein dritter Satyr, der ſeine linke Hand auf des vorderen Satyrs Schulter legt und ihm ins Geſicht ſieht. Hinter Diana kommen ebenfalls drei Nymphen; die Haſenträgerin iſt dieſelbe, die andern zwei ſind verändert; die beiden anderen weiblichen Geſtalten und die beiden Kinder fehlen. In der rechten Ecke ſtreckt ein ſchöner Windhund ſeinen Kopf vor; außerdem ſind noch zwei Windhunde da.

Hier ſehen wir alſo Diana und ihr Gefolge im freundlichen Verkehr mit Satyrn, was gegen den Sinn der antiken Mythologie iſt, die die Satyrn nur als Verfolger und Bedränger der Diananymphen kennt. Der Contraſt zwiſchen den ſchönen Jägerinnen und den bocksfüßigen Waldgöttern, die den beiden Hälften des Bildes entſprechend einander gegenüberſtehen, zwiſchen dem züchtigen Weſen der erſteren und ungebundenen Lebensluſt der letzteren, iſt ein ſehr wirkungsvoller. Die Satyrn ſind ſehr charakteriſtiſche, kraftvolle Geſtalten; die Frauen zeigen hübſche Köpfe und weiche Formen; die Farbe iſt warm und blühend. Die Zeichnung iſt ſehr ſorgfältig, jede Bewegung, jeder Ausdruck iſt aufs Glücklichſte erfunden und aufs Geſchmackvollſte angebracht.

Dieſes Bild gehört offenbar zu denen, in welchen wir Reminiscenzen an antike geſchnittene Steine finden und die die edle

1) Die Gruppe der Diana und ihrer Nymphen allein gibt ein ſehr ſeltner Stich von Melini (Sch. 122. 25).

Schönheit antiker Compositionsweise zeigen. Auch die Gestalten selbst und der Gesichtstypus der Diana entbehren nicht ganz des antiken Charakters, wenn sie auch, wie Rooses sagt „viel Rubens-sches Fleisch angesetzt haben“. Daß aber die ganze Composition der eines bestimmten antiken geschnittenen Steines nachgebildet sei, daran ist natürlich nicht zu denken. Es ist einfach deßhalb schon nicht möglich, weil, wie gesagt, der freundliche Verkehr Dianas und ihres Gefolges mit Satyrn in der antiken Mythologie und Kunst nicht vorkommt.

Eine Scene nach der Jagd führt uns ein Gemälde der Münchener Pinakothek (Atelierbild) vor [1]). Diana ruht von ihren Nymphen umgeben im Walde, mitten unter getödtetem Wild und spielt mit ihrem Hunde. Ein Hirsch wird ausgeweidet und die Jagdbeute herbeigebracht. Die Landschaft und wohl auch manches von den Thieren und Nebendingen ist von Jan Breughel gemalt. Nicht weiter bekannt ist mir eine Composition »Diana und ihre Nymphen«, welche V. M. Picot nach dem in seinem Besitz befindlichen Gemälde 1780 gestochen hat (Sch. 121. 17).

Diana und ihre Nymphen oder die letztern allein, welche von der Jagd ermüdet im Walde schlafen, werden von Satyrn belauscht und erspäht: diese Scene hat Rubens mehrfach dargestellt. Aehnliche Scenen hatte einerseits die antike Kunst,[2]) andererseits die italienische Kunst seit dem 15. Jahrh., besonders die norditalienische,[3]) häufig behandelt. Rubens' Natur war dieses Thema sehr entsprechend, er konnte die Anmuth und Schönheit der schlafenden Nymphen wie die sinnliche Lüsternheit der häßlichen Walddämonen zur wirkungsvollsten Geltung bringen.

Ein Gemälde in der königl. englischen Gemäldesammlung, welches R. Earlom gestochen hat, (Sch. 122. 22) zeigt uns »Diana mit zwei Nymphen«, die nach der Jagd am Fuße eines Baumes, auf einer Bodenerhöhung schlafen. Sie sind völlig nackt; die vordere Gestalt ist durch Perlen im Haar und um den Hals als Diana charakterisirt. Im Hintergrunde ist eine breite Draperie querüber gehängt, welche durch die sich heranschleichenden Satyrn

---

1) *Smith*, *Cat. p.* 71, *n.* 215 bezeichnet das Bild irrig als »Aufbruch zur Jagd.«

2) Vgl. z. B. *Museo Pio Clem.* V. 8, *Zoëga*, *bassiril.* II, 72 u. 77.

3) Vgl. z. B. *Marc Anton: Passavant* 180, *Bartsch* 285, *Marco Dente: Pass.* 36. *Bartsch* 223.

emporgehoben wird, die lüftern auf die drei fchlafenden Schönen blicken. Die weiblichen Geftalten zeigen edle, fchöne Formen und liegen anmuthig hingegoffen. Die Satyrn find maßvoll behandelt, der gierige Ausdruck ift vortrefflich. Vorne liegt eine Menge Jagdbeute. Eine etwas andere Compofition diefer Scene fehen wir auf einem kleineren, aber vorzüglichen Gemälde der Münchener Pinakothek (Nr. 289), welches von P. Soutmann geftochen ift (Sch. 122. 21) und von dem es auch eine fchöne Lithographie von Piloty gibt. »Diana und drei ihrer Nymphen« (der Katalog gibt an »Nymphen der Diana«) find von der Jagd ermüdet im Walde unter ihrer Beute eingefchlafen und werden von drei Satyrn, die fich herbeigefchlichen haben, belaufcht. Diana liegt auf einer kleinen Bodenerhöhung ganz nackt auf dem Rücken, ein Satyr hat eben ihre letzte Hülle weggezogen, links von ihr zwei Nymphen, rechts die dritte, welche vornüber liegt; links unten bellt ein Hund die Satyrn an; vorne liegt eine Menge Geflügel. Die Formen find noch gemäßigt, jedoch theilweife nicht gerade fchön und edel, realiftifcher als in dem erftgenannten Bilde, befonders bei den zwei etwas ältlich erfcheinenden Nymphen links; die Stellungen find mannigfaltig und lebensvoll, zum Theil aber, befonders bei der auf dem Rücken liegenden Nymphe, etwas gezwungen. Das realiftifche Moment tritt noch ftärker in dem Soutman'fchen Stich hervor. Malerifch ift diefes Gemälde von vorzüglicher Wirkung. Die Geftalten find im vollften Licht genommen und in einen Goldton von einer felbft bei Rubens nicht häufigen Tiefe getaucht. Die köftliche Landfchaft und das Federwildpret hat Jan Brueghel gemalt.

Eine einzelne Nymphe, die in ihrem Schlafe von einem Satyr erfpäht wird, zeigt ein Stich nach Rubens von G. Panneels, desgl. einer von J. G. Nochez [1]) (Sch. 131. 108. 109). Ein anderes, aber verwandtes Thema zeigt ein Stich nach Rubens von A. Herzinger: Ein Satyr überrafcht eine Nymphe im Bade (Sch. 131. 111). An die Stelle des Satyrs tritt fodann ein Schäfer in einem Bilde im Belvedere in Wien, das J. A. Prenner geftochen hat (Sch. 131. 107). In einer Landfchaft, in der Nähe einer Fontaine

1) Ins Menfchliche überfetzt finden wir diefe Scene auf einem Bilde, das fich in der Sammlung des Fürften Gallitzin befand und von O. Geiger geftochen wurde (Sch. 131. 110): eine nackte unter einem Baum eingefchlafene Frau wird von einem Greife im Priefterkleid erfpäht.

fchlafen drei fchöne Nymphen unter dem Schatten eines Baumes, jenfeits derfelben lehnt ein Schäfer auf einem Stab, der fie bewundernd betrachtet; ein Jüngling, wohl der Wächter der Schlafenden, fteht eingefchlafen, das Haupt in die Hand geftützt bei der Fontäne. Die Formen der Frauen find anmuthig.

Handelte es fich bei den eben betrachteten Darftellungen um relativ friedliche Scenen, eine bloße Belaufchung und Betrachtung der fchlafenden Schönen, fo führt uns das prächtige Gemälde des *Musco del Prado* in Madrid (n. 1586), »Nymphen der Diana von Satyrn überfallen« (vergl. die beigegebene Tafel III), einen gewaltthätigen Angriff zur Entführung und energifche Abwehr vor. Wir fehen fieben Nymphen, die am Waldesrande bei ihrer Jagdbeute eingefchlafen waren, von vier Satyrn, d. h. bocksbeinigen Walddämonen überfallen; jede derfelben fucht eine der Nymphen fortzufchleppen, die fich heftig dagegen fträuben; zwei andere ftehen links, zur Abwehr bereit, die eine, fehr üppige und ftarke will eben ihren Jagdfpeer auf den zunächft ftehenden Satyr fchleudern; eine der Nymphen liegt noch vorne fchlafend am Boden. Die Gewänder find faft durchgängig herabgefallen, nur die vorderfte links ift noch bekleidet und zwar ganz modern, mit Rock und Mieder. Wir haben hier eine kühne, kraftvolle, lebendige Compofition, in der, wie Waagen fagt, „in höchft energifcher und geiftreicher Weife die Worte Goethes »Und in wüthendem Erglühen hält der Faun die Nymphe feft« als Thema einer Reihe von Motiven variirt werden.“ Die Formen find ziemlich maßvoll, nur die beiden Nymphen zur Linken find etwas gar derb; dagegen ift die fchlafende, von hinten gefehene Nymphe eine fehr fchöne, anmuthig hingegoffene Geftalt; der Rhythmus der Bewegungen ift ausgezeichnet. Dazu kommt noch die Wärme und Klarheit des Fleifches, das Landfchaftliche und die treffliche Behandlung, fo daß wir diefes Bild zu den vorzüglichften Werken von Rubens rechnen müffen. »Ein Ueberfall von Nymphen durch Satyrn«, welche fie entführen wollen, wird auch in einem Gemälde der Gallerie in Florenz, aber wieder in anderer Weife dargeftellt; es ift nach Smith von einem Schüler von Rubens ausgeführt und wurde geftochen von F. A. Lorenzini (Sch. 130. 106).

Die Satyrn, denen wir eben im Kreife der Diana begegneten, bilden den Uebergang zur vierten Gruppe, den Darftellungen aus dem bacchifchen Kreife. Als die Einleitung oder das

ZU S. 88.

TAF. III



Lichtdruck v. Ad. Braun & Cie. Dornach.

NYMPHEN DER DIANA VON SATYRN ÜBERFALLEN.

MUSEUM IN MADRID.

Goeler v. Ravensburg, Rubens u. d. Antike.

Jena, Hermann Costenoble.

Vorſpiel derſelben, worin das Thema noch gemäßigt behandelt wird, kann man eine Reihe von Darſtellungen von Satyrn oder Faunen betrachten, welche theils einzeln, theils von anderen Geſtalten begleitet und meiſt mit dem Genuſſe von Wein oder Trauben beſchäftigt ſind.

Die Bezeichnung Satyrn iſt eigentlich faſt durchgängig eine unrichtige und es ſollte ſtatt deſſen heißen: Pane, Panisken oder Faune. Die antike Mythologie und bildende Kunſt unterſchied dieſe beiden Gattungen von Waldgöttern dadurch von einander, daß ſie den Panen, römiſch Faunen, Bocksbeine und Hörner gab, den Satyrn aber nur ſpitzige, thieriſche Ohren und ein Schwänzchen im Rücken, ſonſt aber ganz menſchliche Bildung. In moderner Zeit, bis in unſer Jahrhundert herein, wurde aber ſonderbarer Weiſe dieſes Verhältniß gerade umgekehrt, indem die antiken Pane oder Faune als Satyrn und dieſe dafür als Faune bezeichnet wurden.[1])

So finden wir es auch bei den Rubens'ſchen Darſtellungen. Es giebt ſeinen Walddämonen mit ſeltenen Ausnahmen die groteskere Geſtalt der Pane oder Faune mit ihren Bocksfüßen, die dann irrig als Satyrn bezeichnet ſind, während die Satyrn als Faune gelten. Aber auch dieſe umgekehrte Unterſcheidung iſt nicht überall conſequent durchgeführt, und es treten Verwechslungen ein; in manchen Fällen ſind auch die Bocksbeine, das charakteriſtiſche Merkmal, gar nicht ſichtbar. Da alſo eine conſequente Unterſcheidung hier doch nicht durchzuführen iſt und die betreffenden Bezeichnungen der Gemälde einmal eingebürgert ſind, ſo verzichten wir im Nachfolgenden, ſofern es nicht ausdrücklich bemerkt iſt, auf die richtige Unterſcheidung von Satyrn und Panen oder Faunen; mit wenigen Ausnahmen handelt es ſich, wie geſagt, um die bocksbeinigen Walddämonen. Die Bezeichnung Pane oder Panisken iſt dagegen ſtets richtig in antikem Sinne gebraucht.

Unter den Darſtellungen von Satyrn oder Faunen iſt wohl die ſchönſte der »lachende Satyr« in der Münchener Pinakothek, lithographirt von F. Piloty (Sch. 132, 118), neuerdings geſtochen von Nic. Moſſoloff.[2]) Er iſt in halber Figur dargeſtellt; hinter

1) Vgl. Winckelmanns Werke, herausg. v. Meyer u. Schulze, Dresden 1811. IV. S. 284 Anmerk.

2) In der *Gazette des Beaux Arts. T.* 24. 1868.

ihm fteht ein Mann (auch als Faun oder ebenfalls als Satyr bezeichnet) mit einem Löwenfell, der gierig aus einer Mufchel trinkt. Der Satyrtypus ift hier verhältnißmäßig ideal aufgefaßt, zugleich aber äußerft charakteriftifch; der lachende, weinfelige Ausdruck ift köftlich, das braune Fleifch hebt fich vortrefflich von dem pechfchwarzen Hintergrunde ab. Verwandtfchaft mit dem Münchener Satyr und ebenfalls eine relativ ideale Auffaffung zeigt der »Satyr mit einer Bacchantin«, der im Cataloge von Rubens' Nachlaß unter Nr. 174 verzeichnet war und auf einem Stiche von Alex. Voet jun. wiedergegeben ift (Sch. 131. 114); er bringt einen Korb mit Trauben und Orangen; eine Bacchantin ihm zur Seite, die weniger ideal ift, umfaßt mit ihren Armen feinen Hals; beide ebenfalls in halber Figur. Ein Bild der Dresdener Gallerie (Nr. 913) zeigt einen Satyr, der den Saft eines Bündels Trauben in eine Schale drückt, die ein junger Satyr hält, dahinter das Kind Bacchus, ein Traubenbüfchel an den Mund haltend, vorne eine Tigerin, die ihre Jungen fäugt. Eine ähnliche Compofition [1]) ift von L. Vorftermann geftochen (Sch. 32. 117): ein Satyr fitzt auf einer Bank und drückt den Saft einer Traube in ein Gefäß; im Vordergrunde fchläft ein Tiger, ein zweiter fpringt auf und fcheint von der Traube freffen zu wollen. Einen jungen Satyr mit einer Weintraube in der Hand ftellt ein Gemälde vor, daß f. Z. in der Sammlung des Marquis of Bute war und von A. Cardon geftochen ift (Sch. 132. 119).

Auch die mufikalifche Seite der Satyrn oder Faune ift vertreten. Ein junger Satyr oder Faun, [2]) der eine Flöte hält, ift auf einem fchönen kleinen Bilde im Belvedere in Wien, das von J. A. Prenner und Carol. Watfon geftochen ift (Sch. 132. 120. 121), in halber Figur dargeftellt. Er zeigt ein fröhliches Geficht, feine Stirn ift mit Weinranken bekränzt, um die Schultern ift ein Thierfell geworfen. Einen Satyr mit zwei Flöten, auf denen er fpielt, finden wir auf einem anonymen Stich nach Rubens (Sch. 131, 113).

Das lüfterne Element der Satyrn, das wir bereits oben kennen lernten, zeigt eine ebenfalls anonym geftochene Compofition

1) Nicht eine identifche, wie Schneevoogt S. 137, Nr. 117 angiebt.

2) Auf d. Stiche v. Watfon als „Bacchant" bezeichnet, von *Smith*, *Cat. p.* 302, der es mit dem Bilde des Marq. of Bute verwechfelt, als „junger Bacchus".

(Sch. 131. 112), nämlich einen Satyr, der eine Schäferin zu bedrängen ſcheint. Ein Satyr von Rubens war außerdem ſ. Z. im Escurial; im Catalog von Rubens' Nachlaß war unter Nr. 89 ein Panneau erwähnt: »Ein Mann und eine Frau von Satyrn begleitet«.

Eine hübſche Genreſcene zeigt eine kleine Zeichnung in der Gallerie *Belle Arti* in Venedig: ein weinlaubbekränzter alter Faun oder Pan läßt ein kleines Kind auf einem Bocke reiten, den ein kleiner Paniske vorne bei den Hörnern hält. Einen »Satyr mit einer Ziege« ſtellt der vierte der oben (S. 74) beſprochenen Entwürfe für Basreliefs, geſtochen von Th. van Keſſel (Sch. 221. 22) dar; er ſitzt auf einem Felſen und hält die Ziege an einem Stricke; ein Kind ſpielt mit derſelben, drei andere ſtehen dabei. Hierher gehört ferner eine Darſtellung des Pan, die früher in der Galerie d'Orléans war und von C. N. Varin geſtochen iſt; er hält eine Weintraube in der Hand, die ihm Syrinx entreißen zu wollen ſcheint; zu ihren Füßen drei Tiger und zwei Kinder.

Rubens hat auch Nymphen in freundlichem, kameradſchaftlichem Verkehr mit Satyrn dargeſtellt, nämlich in einem Gemälde des Madrider Muſeums. Dieſe Nymphen ſind natürlich nicht die keuſchen Nymphen der Diana, ſondern bacchiſche. Wir ſehen im Vordergrund des Gemäldes fünf ſolcher Nymphen am Rande eines Gehölzes nackt auf dem Boden ſitzen, die eine links im Schooße eines Satyrs ruhend; rechts ſteht eine andere und pflückt Früchte; ein fetter Satyr tritt aus dem Gehölz; weiter hinten ſehen wir einen Satyr und zwei Nymphen, die auf den Bäumen ſitzen und Früchte pflücken, die zwei andere unten auffangen. Rechts vorne ſpielt ein Kind mit einem Tiger. Die Formen ſind nicht beſonders ſchön, auch die Stellungen der Nymphen ſind nicht gerade anmuthig; die Compoſition iſt lebendig; das Landſchaftliche iſt ſehr ſchön. Hierher ſcheint auch das nicht weiter bekannte Gemälde: »Leoparden mit Satyrn und Nymphen«, in einer ſchönen Landſchaft, zu gehören, das i. J. 1618 in Beſitz von Sir Dudley Carleton kam.

Endlich iſt noch einer Zeichnung in der Albertina in Wien hier zu gedenken, welche »Bacchus als Kind« darſtellt; es ſteht neben einem Baum, hält einige Trauben am linken Arm und führt eine mit der rechten Hand zum Munde.

Wir ſind damit bei den eigentlichen bacchiſchen Scenen und Bacchanalien angelangt, in denen nun die Grundſtimmung

derbſter Sinnlichkeit in mächtiger Weiſe hervortritt und die Themata: Trunkſucht und Wolluſt im *fortissimo* behandelt und mit „urkräftigem Behagen“ variirt werden. Rubens hat ſeinen Gegenſtand bis zu ſeinen äußerſten Conſequenzen verfolgt, er hat in dieſen Darſtellungen die grobmaterielle, thieriſche genußſüchtige Natur der bacchiſchen Geſtalten in vollstem Maße, weit ſtärker als die Antike, ausgebildet und derſelben auch in den mitunter gänzlich deformirten Leibern einen frappanten Ausdruck verliehen. In dieſem derben Kraftgeiſt und kühnen Realismus iſt Rubens über die Grenzen der antiken Auffaſſungs- und Darſtellungsweiſe bacchiſcher Scenen zum Theil weit hinausgegangen. Auch zwiſchen Rubens und den italieniſchen Renaiſſancemeiſtern iſt hier ein Unterſchied. Auch auf den beiden Stichen Mantegnas mit bacchiſchen Scenen oder den Wandgemälden Giulio Romanos im *Palazzo del Te* oder den bacchiſchen Compoſitionen Tizians, beſonders ſeinem »Bacchanal« im Madrider Muſeum, finden wir derbe Sinnenluſt und gründliche Betrunkenheit, auch hier den aufgedunſenen Silen, der von ſeinen Getreuen geſchleppt wird, auch hier ſinnlos berauſchte Satyrweiber, aber ſo weit wie Rubens gehen ſie doch nicht; Mantegnas und Giulio Romanos an die antike Plaſtik ſich anlehnender Stil, Tizians Formenadel und reizvolle Lichtführung, die manches Anſtößige bedeckt, kommt doch auch hier zum Durchbruch und giebt dieſen Darſtellungen noch einen gewiſſen Grad von Idealität.

Den geraden Gegenſatz zu Rubens bildet Nicolas Pouſſin, der ſeinen bacchiſchen Geſtalten antikiſirende, ſchlanke, geſchmeidige Formen, Anmuth und Eleganz verleiht, ſie aber zu convertionellen Idealtypen, zu unperſönlichen Weſen macht, denen wir kühl gegenüberſtehen. Rubens' bacchiſche Geſtalten ſind vorherrſchend häßlich, einzelne ſogar abſtoßend, aber es ſind lauter wahre, lebensvolle Individuen, die aus einer ſchöpferiſchen Phantaſie, einer mächtigen Geſtaltungskraft entſprungen ſind; das iſt es, was neben den humoriſtiſchen Zügen, der trefflichen Compoſition, der Meiſterſchaft in der maleriſchen Behandlung und dem Zauber des Colorits uns an dieſen Darſtellungen anzieht und äſthetiſch befriedigt.

Den Mittelpunkt und die Hauptfignr dieſer ſämmtlichen Compoſitionen bildet Bacchus oder Silen, um den ſich die übrigen Geſtalten gruppiren, und das Grundmotiv faſt aller iſt dies, daß

einer dieſer beiden in ſchwerbetrunkenem, weinſeligen Zuſtande geſtützt, geführt oder geſchleppt wird von einer kleineren oder größeren Zahl von Perſonen ſeines Gefolges, das aus Satyrn, Faunen, Panen, Panisken, Bacchanten, Negern und Paniskinnen, Satyrweibern, Nymphen, Bacchantinnen, Negerinnen beſteht, bie ebenfalls mehr oder weniger die Folgen des Weingenuſſes zeigen. Dieſes Motiv hat Rubens ſtets wieder von neuem variirt. Der Bacchus, dem wir hier begegnen, iſt nicht der ſchöne jugendliche Gott mit dem ſchwärmeriſchen Ausdruck, deſſen Ideal Praxiteles ausbildete; dieſen hat Rubens nie dargeſtellt; es iſt der fette, ſchwerfällige Alte, der joviale Weinſchwelger, der mit Silen ſehr viel Aehnlichkeit hat, weßhalb bei dieſen Darſtellungen meiſt nicht zu unterſcheiden iſt, ob wir Bacchus oder Silen vor uns haben.

Ich glaube nicht, daß man mit Rooſes[1]) annehmen darf, Rubens habe dieſe Darſtellungen in erſter Linie zu didaktiſchem Zwecke, in moraliſirender Tendenz geſchaffen, um „zwei menſchliche Leidenſchaften auf den Rücken der alten Götter zu brandmarken“, ſondern daß eher ein anderer Satz Rooſes das richtige trifft: „In rein künſtleriſcher Hinſicht zeigt uns Rubens auf ſeinen Bacchanalien ebenſowenig etwas Widerliches, wie auf ſeinen Satyrbildern und geht nur darauf aus, uns zwei mächtige menſchliche Leidenſchaften in übermenſchlichen Verhältniſſen zu vergegenwärtigen“.

Wenn auch didaktiſche, moraliſirende Tendenzen mit unterlaufen ſollten, ſo wird man doch von jedem wahrhaften Künſtler erwarten müſſen, daß die entſcheidenden und weitaus in erſter Linie kommenden Triebfedern ſeines Schaffens die rein künſtleriſchen Abſichten ſind. Das urwüchſig derbe Naturell und der ungezügelte Kraftgeiſt, den Rubens oft zurückdrängen mußte, insbeſondere durch den Einfluß der Antike, und denen er aber doch auch manchmal ſo recht freien Spielraum laſſen wollte, wo konnten ſie beſſer zu ihrem Rechte gelangen und genialer auftreten als in den Bacchanalien?

Sehr richtig hat Alfr. Michiels meiner Anſicht nach die Idee dieſer Kunſtwerke bezeichnet, wenn er ſagt:[1])

„Les Fêtes de Vénus, les Bacchanales, les Marches de Silène, dans lesquelles la fantaisie de Rubens se donnait pleine carrière, ont

---

1) Rooſes, Rubens' myth. Darſt. S. 10 u. 11.

2) *Michiels, Hist. de la Peint. Flam. t. VII, p.* 99.

un fonds plus sérieux. Ce sont les jubilés de la nature, où les sens et l'imagination prennent leur revanche des contraintes sociales. Les pauvres charnelles s'y abandonnent à leur fougue, y montrent leur puissance indomtable, la secrète aspiration de l'homme vers une liberté absolue y brise toutes les digues, s'épanche comme en torrent."

Die Reiche der Darſtellungen bacchiſcher Scenen eröffnet eine merkwürdige Compoſition, die unter dem Namen des »*Satyre à la vaisselle*« bekannt und von F. v. Wyngaerde geſtochen iſt (Sch. 132. 123). Sie ſtellt eine Anzahl bacchiſcher Geſtalten dar, welche in einer Grotte eine Mahlzeit gehalten haben. Im Vordergrunde rechts liegt eingeſchlafen der betrunkene Silen, den Arm um den Hals eines Tigers, einen Korb mit Trauben neben ſich. Links iſt eine Terraſſe, die mit goldenen Prachtgefäßen aller Art, wahrſcheinlich nach Stücken aus Rubens' Sammlung gemalt, bedeckt iſt; eine Bacchantin trinkt aus einem Becher, in den ein Weib den Saft einer Traube preſſt; im Hintergrunde ein liebelndes Paar. Die reiche, moderne Ausſtattung der Mahlzeit bildet einen ſonderbaren Contraſt zu den Geſtalten der antiken Mythe. Rubens lehnt ſich in dieſer Compoſition an eines der Bacchanalgemälde Giulio Romanos in *Palazzo del Te* in Mantua an. — Einen »ſitzenden Bacchus mit Gefolge« zeigt uns das Gemälde der Gallerie in Florenz, das von P. Peiroleri und Jac. Schmutzer (letztere unter dem Titel: *Sileno colla sua compagnia*) geſtochen iſt (Sch. 134. 130. 131), ſowie die Wiederholung derſelben Compoſition in der Eremitage in St. Petersburg, die von Jordaens ausgeführt und von Podolinski geſtochen iſt (Sch. 134. 132). Bacchus ſitzt auf einem Faſſe und hält einen goldenen Becher in der Hand, in den eine Bacchantin Wein eingießt, während ein Junge neben ihr die überlaufende Flüſſigkeit mit dem Munde auffängt. Auf der andern Seite trinkt ein Satyr in großen Zügen aus einem großen Gefäß, vor ihm ſteht ein kleiner Junge, der ſehr ungenirt, faſt oſtenſiv ein menſchliches Bedürfniß befriedigt; zu den Füßen des Gottes liegt ein Tiger, auf den er einen Fuß ſtellt. Das Bild iſt nicht ſehr hervorragend; Bacchus iſt hier ein gar plumper, fetter Geſell von ganz ungeſchlachten Formen, und der bewußte kleine Junge geht noch über den Rembrandt'ſchen Ganymed.

Auf einer in gelber Farbe angelegten kleinen Zeichnung in der Sammlung des Herzogs von Devonſhire in Chatsworth ſehen wir Bachus (oder Silen) weinſchwer am Wege liegen; ein alter

Pan mit Krummſtab und Weinſchlauch ſtützt ihn im Rücken; ein junger Satyr kniet neben ihm und giebt ihm zu trinken. Dieſe trefflich componirte Gruppe iſt von Weinranken rund umrahmt, an der zwei Kinder, eines rechts, eines links, hinaufklettern, welche Trauben zu der Gruppe hinreichen. Die drei Geſtalten ſind ſehr charakteriſtiſch und maßvoll; wir haben hier auch einen Satyr in griechiſchem Sinn: eine ſchöne, jugendliche Menſchengeſtalt, nur mit den ſpitzen Ohren und dem Schwänzchen hinten verſehen.

Der antiken Mythologie entſprechend hat Rubens auch »Silen (oder Bacchus) auf einem Eſel« dargeſtellt. So auf einem Gemälde, das ſich 1774 aus der Sammlung Caulet d'Hauteville verkauft wurde. Silen wird von drei Satyrn begleitet, deren zwei ihn auf einen Eſel heben, während der dritte ſeinen Kopf ſtützt. Links ſitzt eine Bacchantin, der ein Satyr Wein in ihren Becher gießt; ihr zur Seite ein nacktes Kind mit einer Traube, die ihm ein kleiner Satyr wegnehmen will; dahinter ſind einige Kinder mit Panthern und Tigern, ganz im Hintergrunde Bacchus mit Weinranken bekränzt.

Eine ähnliche Compoſition finden wir auf einem Stiche von Joh. Popels (Sch. 134. 133). Der betrunkene Bacchus ſitzt auf einem Eſel, wo ein Satyr ihn mit der Schulter hält oder ſtützt; er iſt von Bacchanten, Satyrn und Kindern umgeben; ein Junge reitet auf einem Ziegenbock, ein anderer auf der Schulter eines Satyrn. Eine ſehr derbe und ſinnliche, aber lebendige Compoſition.

In einer großen Reihe von Compoſitionen führt uns Rubens den trunkenen Bacchus oder Silen vor, wie er von bacchiſchen Begleitern beim Stehen oder Gehen geſtützt reſp. einhergeſchleppt, häufig auch außerdem von ſolchen begleitet wird. Wir haben hier zuerſt einfachere Compoſitionen von drei Figuren. Bacchus, von einem Satyr und einer anderen Geſtalt geſtützt, erſtere hinter ihm, letztere ihm zur Seite, finden wir auf einem Stiche von S. à Bolswert (Sch. 135. 138), auf einem eigenhändigen Stiche von Rubens („*P. P. Rubens delineav. et excud. Chr. Jegher sculp.*“ — Sch. 135. 139) und auf einem von Caballon (Sch. 135. 140); dieſelben mit geringen Aenderungen und Figuren nur bis zum Knie auf einem Stiche von Suyderhoef (deſſen Name nicht angegeben, dagegen „*P. P. Rubens pinxit.*“ — Sch. 133. 128). Eine ähnliche Compoſition giebt ein Stich von Panneels (Sch. 133. 125):

den betrunkenen Bacchus ſtützen ein Satyr und ein Faun; erſterer hält eine Traube, in die ein Tiger beißt. Silen, von einem Satyr und einem Faun unterſtützt, ſtellt eine mit Biſter getuſchte Federzeichnung im Louvre dar. Ein Gemälde, das ſich 1763 in der Sammlung von Thomas Lenvis befand und von J. B. Cipriani (*del.*) und Carol. Faucii (*sculp.*) geſtochen wurde (Sch. 133. 126) ſtellt Bacchus dar, die Stirn mit Weinlaub bekränzt, von einem Faun und einer Bacchantin, die Caſtagnetten ſpielt, begleitet. Er hält einen Teppich mit Weintrauben; der Faun hat in der einen Hand einen Becher, mit der andern drückt er ihm Traubenſaft auf den Kopf.

Auf anderen Compoſitionen treten noch zwei weitere bacchiſche Geſtalten hinzu, ſo daß wir fünf Figuren haben. Ein Gemälde, das 1829 bei Mr. Chriſtie verkauft wurde und von dem wir den Stich von Suyderhoef beſitzen („*J. S. sculps. Soutman excud.*“ — Sch. 133. 124), ſtellt den ſehr plumpen, aufgedunſenen Bacchus dar, mit Weinranken um die Stirn, durch einen Satyr und einen Mauren (Neger) geſtützt oder vielmehr dahergeſchleppt, begleitet von zwei Bacchantinnen, die den Thyrſus ſchwingen, außerdem von einem Tiger; das Ganze iſt ſehr derb und ſinnlich, doch voll Leben. Ein Gemälde ähnlicher Compoſition: Bacchus von einem Satyr und einer andern Geſtalt geführt, von zwei weiteren Geſtalten und einem Tiger begleitet, war in der Sammlung von Mr. Benj. Teixeira und wurde von G. Sibelius geſtochen (Sch. 135. 141). Als eine „ſonderbare Compoſition von fünf Figuren“ wird der »Triumph des Bacchus«, geſtochen von J. Jehner, bezeichnet (Sch. 134. 134). Auf einem Stiche von P. Soutman (Smith 66. 191)[1]) ſehen wir Silen, der links geſtützt wird von einem Satyr und begleitet iſt von einem alten Weib, einem Neger, der ihn in den Schenkel kneipt (man ſieht die Hautfalten zwiſchen ſeinen Fingern) und einem Satyr, der trinkt; hier iſt alſo die Abweichung, daß der Alte nur von einer Geſtalt geſtützt wird, während die drei andern hinter ihm gehen; Silen hat hier eine gemüthliche Phyſiognomie, ſieht aus wie ein biederer deutſcher Zecher.

Die umfangreichſten und bei weitem hervorragendſten Com-

---

1) Bei Schneevoogt nicht angegeben; ich ſah denſelben im Karlsruher Kupferſtichcabinet.

positionen aus dem bacchischen Kreise, welche Gruppen von sieben und mehr Personen darstellen, sind nun die folgenden. Zunächst haben wir hier das prächtige, interessante Gemälde in der Münchener Pinakothek (Nr. 265), welches von Rich. van Orley gestochen wurde (Sch. 133. 129). Wir sehen darauf folgendes:

Der »trunkene Silen«, der eine Traube in der Hand hält, in die ein Tiger beißt, wird von einem Satyrn und einem Mauren mühsam aufrecht erhalten und ist von Bacchanten und Bacchantinnen in zügellosen Gruppen umgeben; im Vordergrunde schläft am Boden eine Paniskin ihren Rausch aus, während ihre bocksfüßigen Säuglinge an ihren Brüsten trinken. Es sind sehr derbe, fast groteske Gestalten, und sie geben ein Bild arger Trunkenheit; im übrigen ist es eine ungemein kraftvolle, kühne Composition und von ähnlichen durch das helle prachtvolle Colorit ausgezeichnet.

Ein »Bacchanal« in der *Coll. Marlborough* in Blenheim, welches Rubens zugeschrieben wird, aber wahrscheinlich von einem hervorragenden Schüler desselben ausgeführt wurde, zeigt dieselben Motive wie das Münchener Gemälde.[1]) Ebenfalls ähnlich ist eine Composition, die ein Stich (Sch. 133. 127) von Panneels wiedergiebt: Silen (oder Bacchus) wird gestützt von Satyrn und Bacchantinnen, die in zügellosem Reigen um ihn herumtanzen, während wir vorne links wieder eine schlafende, berauschte Paniskin mit ihren zwei Säuglingen erblicken; es ist wieder eine sehr derbe Schilderung ausgelassensten bacchischen Taumels.

Die zweite ausgezeichnete Darstellung eines »Bacchanals« ist ein Gemälde in der Eremitage in St. Petersburg, welches früher in Houghtonhall war und von Ward (Rich. Earlom *sculp.*) und P. Soutman gestochen ist (Sch. 134, 135. 136). Der trunkene Silen, einen Krug in der Hand, wird hier auf der einen Seite von einer Negerin, auf der andern von einer Paniskin unterstützt; im Hintergrunde sind zwei andere bacchische Gestalten (Satyrn), deren einer auf einen Baum klettert; im Vordergrunde zwei arg betrunkene Paniskinnen, deren eine zwei kleine Panisken säugt.

Silen ist hier sehr charakteristisch, mit echter Silensphysiognomie, nicht allzu plump, dargestellt, die Negerin ist vortrefflich in der Bewegung, die Paniskin hat einen relativ schönen nackten

1) Vergl Waagen, Kunstw. in Engl. II. S. 37.

Oberkörper, wozu die Ziegenbeine einen eigenthümlichen Gegensatz bilden. Die sinnlich derbsten Gestalten sind die trunkenen Paniskinnen, besonders die vordere ist sehr unförmlich mit ihrem großen aufgedunsenen Bauch; sie sind ganz nackt, dabei sorgfältig glatt frisirt. Originell sind die kleinen bocksfüßigen Panisken; es sind die verkleinerten alten Pane, sie haben bereits *en miniature* Haar, Bart und Glatzkopf wie diese und komische Altmännergesichter. „In den schwülstigen Formen“, sagt Waagen,[1]) „wie in dem Ausdrucke dieser Figuren hat Rubens in furchtbarer Lebendigkeit die Aeußerungen einer rohen Sinnlichkeit in wüster Berauschtheit dargestellt. In Rücksicht der Gediegenheit der Durchführung in einem höchst harmonischen und klaren Goldton gehört indeß dieses Bild zu den schönsten, welche überhaupt von Rubens vorhanden sind“.

Die Originalstudie zu diesem Gemälde, eine ausgezeichnete Skizze in Grisaille ist in der Sammlung von Sir Paul Methuen, Corsam House. Die Composition ist eine theilweise andere. Silen schwankt zwischen zwei Nymphen, deren eine die Hand auf seine Brust legt, während die andere tanzend und Tambourin schlagend seinen linken Arm hält. Ein Satyr, der den linken Arm um ihre Taille geschlungen, will sie küssen. Dahinter zwei andere Satyrn, deren einer einen Amor auf der Schulter trägt; vor ihnen schreitet ein dritter, eine Nymphe in den Armen tragend, auf der andern Seite liegt eine Paniskin am Boden, vorwärts geneigt, zwei junge Panisken säugend. Eine Studie zu dem Bilde in der Eremitage wurde außerdem 1756 aus der Coll. Duc de Tallard verkauft.

Die dritte große Composition, die vielleicht von allen derartigen den Preis verdient, ist der »Bacchuszug«, ein sehr umfangreiches Bild in der Sammlung des Herzogs von Marlborough in Blenheim, gestochen von C. H. Hodges (Sch. 135. 142). Eine mit Weiß erhöhte Kreidezeichnung derselben, nicht völlig von des Meisters Hand, ist im Louvre. In der Mitte der Gruppe sehen wir Bacchus (oder Silen), schwankend, von einem Satyr und einem Neger gestützt; zu seinen Füßen spielen drei Kinder mit Trauben und Früchten, eines von ihnen nimmt von den Trauben in der herabhängenden Hand des Bacchus, während ein Tiger die Weinranken

1) Waagen, Die Gemäldesammlung in der K. Eremitage, München 1864. S. 138, Nr. 551.

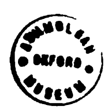
zu erhafchen fucht; ein anderes Kind entäußert fich des Traubenfaftes in naturgemäßer Weife. Vor diefen fpielt ein fetter Faun (Satyr in antikem Sinn) die Pfeife; hinter ihnen kommen zwei Nymphen, deren eine, dem Befchauer zunächft, faft ganz nackt, das Tambourin fchlägt und ihre Blicke auf einen jungen Satyr hinter ihr richtet, der mit feinem rechten Arm ihre Taille und mit feinem linken den Hals der anderen umfaßt; vor den Nymphen ein nackter Junge. Es ift ein ganz ausgezeichnetes Werk, das die verfchiedenen Vorzüge, die wir bei den einzelnen Darftellungen diefer Art finden, in fich vereinigt und durch finnliche Kraft, Reichthum des Ausdrucks, Tiefe und Klarheit der Farbe die anderen überragt.

Ein Bacchanal von wefentlich gleicher Compofition, aus Rubens' Schule, wahrfcheinlich großentheils von Jordaens ausgeführt, ift in der Berliner Gallerie (derzeit im Depot).

Eine fehr vollendete Darftellung diefer Art ift ferner der »Triumph Silens«, 1642 an Card. Richelieu verkauft, fpäter in der Sammlung von Sir Robert Peel, jetzt in der Nationalgallerie in London, fchön geftochen von N. de Launay, außerdem von Gio Folo (Sch. 135. 143. 144). Silen in der Mitte wird von zwei Satyrn unterftützt; der eine mit geöffnetem Mund fcheint angeftrengt von der Laft, der andere beugt fich darunter. Hinter diefen eine fchöne Nymphe, deren funkelnde Augen, lächelndes Geficht und hoch erhobene Arme die Wirkung des Weines zeigen; in heiterer Ausgelaffenheit drückt fie Trauben über das Haupt Silens aus. Rechts von diefer Gruppe fpielt ein Faun (Satyr im antiken Sinn) Doppelflöte; hinter ihnen folgt eine alte Bacchantin mit einer Fackel, die einen Satyrn umarmt und küßt; links vorne zwei Kinder, deren eines eine Weinranke, die Silen in der Hand trägt, erfaßt.

Dies ift eine Compofition die überftrömt von Leben und Bewegung; der Ausdruck der Ueppigkeit und Sinnlichkeit ift in charakteriftifcher und doch feiner Weife gegeben; das Colorit ift reich und lichtvoll. Silen erfcheint wieder ganz als jovialer Alter, als heiterer, biederer Zecher; eine fchöne Geftalt ift die junge Nymphe; die alte Bacchantin fieht gar nicht mythologifch aus, fondern genau wie eine moderne Bauernfrau, deren Anzug fie auch trägt; vorzüglich ift die rhythmifche Anordnung der Figu-

7*



ren. Bei allen Geſtalten dieſes Bildes iſt das menſchliche Element gegenüber dem thieriſchen ſehr vorherrſchend.

Ein »Triumph des Bacchus« und ein »Bacchanal«, ſowie eine Rubens'ſche Copie eines Gemäldes von Tizian: »Amoren und Bacchanten« befinden (oder befanden) ſich im Escurial; über dieſelben iſt mir nichts weiter bekannt.[1]) Einen »Bacchus mit Nymphen und Satyrn« hatte Rubens in Florenz für den Großherzog gemalt.

Drei nicht weiter bekannte Compoſitionen ſind im Katalog von Rubens' Nachlaß verzeichnet: Nr. 91. »Bacchus mit Trinkſchaale in der Hand«, Nr. 143. »Bacchus, Venus, Ceres und ein Faun«; Nr. 147. »Bacchus, betrunken«.

In den bacchiſchen Kreis ſehen wir in der antiken Mythologie und Kunſt auch Hercules eintreten, in einer ähnlichen Situation wie Bacchus oder Silen. So hat ihn auch Rubens auf zwei Gemälden dargeſtellt, die ſich deßhalb denen des bacchiſchen Kreiſes anreihen. Auf einem Bilde der Dresdener Gallerie ſehen wir den »trunkenen Hercules« von einem Bacchanten und einem Satyr geſtützt; ſein linker Arm iſt um den Hals des letztern geſchlungen, ſeine Hand faßt ein Goldgefäß, welches derſelbe trägt; tanzende Bacchanten und ein Satyr, der ſeine Löwenhaut trägt, folgen ihm, ebenſo ein Amor, der mit ſeiner Keule ſpielt. „Dieſes Bild", ſagt Rooſes,[2]) „gehört zu den ſchönen mythologiſchen Darſtellungen von Rubens und zu ſeinen beſten Arbeiten aus der italieniſchen Zeit. Der Geſichtsausdruck des weinfrohen Halbgottes, das ſchalkhafte, verſtändnißinnige Lachen ſeiner Begleiter, die lebensvollen Bewegungen der tanzenden Bacchanten zeugen für eine wohldurchdachte Auffaſſung". Eine verkleinerte und theilweiſe veränderte Wiederholung dieſer Compoſition, eines der herrlichſten Cabinetsſtücke unſeres Meiſters, beſitzt das Muſeum in Caſſel; allerliebſt iſt auf dieſem Bilde u. a. der kleine Amor, der auf des Hercules Keule ſo prächtig reitet. Die Gruppirung iſt vortrefflich: die Compoſition erinnert an einen antiken geſchnittenen Stein.

In einer Compoſition, die ſich an die bacchiſchen Darſtellungen anreiht und den Schluß, zugleich auch den Höhe- und

1) Im *Museo del Prado* ſind ſie nicht.

2) Rooſes, Rubens' myth. Darſt. S. 4.

Glanzpunkt diefer erften Abtheilung bildet, hat Rubens in freier Weife zwei mythologifche Kreife, den des Bacchus und den der Venus verbunden, durch Einführung bacchifcher Geftalten in eine Cultusfeier der cytherifchen Liebesgöttin. Es ift dies das grandiofe, umfangreiche Gemälde: »Das Venusfeft auf Cythere«, in der Gallerie des Belvedere in Wien, geftochen von Prenner (Sch. 125. 58) und neuerdings von Sonnenleiter. Das Bild führt uns in eine fchöne Landfchaft; auf der einen Seite fchließt diefelbe eine dichte Baumgruppe ab, auf der andern Seite ein Felfen mit einer Grotte und einem Wafferfalle, an welchem Amoren trinken; auf derfelben erhebt fich ein Marmortempel. In der Mitte der Scene unter einem weitäftigen, reichbelaubten Baume fehen wir eine Statue der Venus, vor welcher eine Priefterin Weihrauch verbrennt, während drei Frauen fie fchmücken. Von links nahen fich ihr zwei reich gekleidete ältere Frauen, welche der Göttin Puppen als Weihgefchenk bringen, wie dies im antiken Cultus üblich war. Die Statue zeigt einen leichten Farbenton, was, wie wir heute wiffen, den Principien der antiken Polychromie entfpricht.

Zahlreiche Amoren tanzen um das Piedeftal der Statue n einem anmuthigen, reizvollen Kreife herum; andere fpielen in den Lüften oder fchmücken die über der Statue zwifchen den Kronen der Bäume ausgefpannte Draperie mit Blumen und Früchten. Zur Rechten der Felfengrotte tanzen in wildfinnlicher Verfchlingung drei bacchifche Paare, ein Paniske (Faun) und zwei Satyrn (im antiken Sinn) mit drei Nymphen; zwei halbnackte Weiber eilen hinter einem Panisken an den beiden opfernden Frauen vorbei diefer Gruppe zu. Sehr treffend bemerkt Roofes:[1] „In diefe Bacchantengruppe hat Rubens offenbar den Schwerpunkt der Darftellung verlegt; fie ift auch der Art gefchloffen componirt, daß fie, den Felfen tragenden Tempel im Hintergrunde, für fich allein in reizvoller Linienführung ein felbftändiges Bild darbietet. Die finnliche wie malerifche Kraft der Gruppe hat der Künftler nirgends überboten. In zügellofer Wolluftigkeit umfchlingen die Satyrn ihre Tänzerinnen mit Armen und Beinen, heben fich hoch empor, preffen fie an fich und küffen fie voll Begehrlichkeit; aber auch die tanzenden Nymphen

1) Roofes, Rubens' myth. Darft. S. 14.

— eine derſelben, die von ihrem Gefährten in die Höhe gehobene hochbuſige Blondine, trägt unverkennbar die Züge der ſchönen Helene, der zweiten Gattin des Künſtlers — ſpiegeln die entfeſſelte Sinnenluſt, für welche ſie geſchaffen ſind, wieder und ſchmiegen ſich willig an ihre Tänzer, deren dunkle Körper im maleriſchen Gegenſatze ſtehen zu den roſig leuchtenden Rücken, den glänzenden, wohlgerundeten Armen und Schenkeln der kraftſtrotzenden Bacchantinnen.... Die zu einer Gruppe vereinigten drei tanzenden Paare weiſen insbeſondere eine ungeſuchte Urſprünglichkeit der Bewegungsmotive und eine harmoniſche Gliederung der Formen und Contouren auf, Körper und Glieder heben ſich, kreuzen ſich und ſchweben durch einander, ohne, daß irgend ein unſchickliches oder unſchönes Zuſammentreffen einträte".

Kaum in einem zweiten Bilde hat Rubens die ungeſtüme, üppige ſinnliche Luſt mit ſolcher Kraft und Kühnheit vorgeführt; dabei fehlen aber die allzuderben und gemeinen Züge, die in den eigentlichen Bacchanalien wohl zum Vorſchein kommen. Hier iſt eine jubelnde Freude über die bacchiſche Gruppe ausgegoſſen, und eine ſolche Unmittelbarkeit und urwüchſige Natürlichkeit ſpricht aus derſelben, daß weder unſer äſthetiſches noch unſer ſittliches Gefühl irgendwie verletzt wird.

Intereſſant iſt die Vergleichung dieſes Gemäldes von Rubens mit dem »Venusfeſte« von Tizian, das im Madrider Muſeum iſt. Auch auf dieſem finden wir das marmorne Standbild der Göttin und zwei Frauen, welche demſelben ihre Spenden darbringen. Während aber Rubens uns die üppige, ſinnliche Liebesluſt durch die tanzenden bacchiſchen Paare ſchildert, führt Tizian ein Liebesleben naiverer, harmloſerer Art vor, nämlich durch eine Menge von Amoren, die auf der Wieſe ihre anmuthigen Spiele treiben, welche die verſchiedenen Aeußerungen der Liebe vorſtellen. Tizian iſt genau der Schilderung des Philoſtratus (*Imagines* 6.) gefolgt, Rubens iſt in freier Weiſe vorgegangen; ſeine eigenthümliche Conception iſt die Verbindung des bacchiſchen Kreiſes mit dem der Venus, die ſeiner Vorliebe für erſteren wiederum entſpricht.

II. Mythologische Darstellungen historischer Art.

1. Darstellungen aus der Göttersage.

Die Reihe der Darſtellungen aus der Götterſage eröffnen zwei Gemälde, deren Thema der griechiſchen Theogonie entnommen iſt. Da tritt uns zuerſt eines entgegen, das nicht gerade zu den anziehendſten gehört, obgleich es auch das gewaltige Talent des Meiſters offenbart, nämlich das Gemälde des Madrider Muſeums (ein kleineres Decorationsbild), welches »Saturn« darſtellt, welcher eben in eines ſeiner Kinder hineinbeißt, um es zu freſſen. Die Darſtellung iſt ſo naturwahr und lebendig, daß wir das wüthende Schreien des Kindes zu hören glauben; die Auffaſſung iſt hier vom Geiſte antiker Kunſt ſehr verſchieden. Die Conception des Bildes hat vielleicht die Stelle bei Ovid, Faſt. 4. 199. 200: „ſo oft ihm geboren ein Kindlein, ſchlang er's hinab" oder die Stelle in Heſiods Theogonie veranlaßt. Das zweite Gemälde iſt der »Gigantenſturz« im Escurial, über welches uns nichts weiter bekannt iſt, deſſen Entſtehung aber ſehr wahrſcheinlich mit den grandioſen Fresken Giulio Romanos in der *Camera dei Giganti* in Mantua und mit der Schilderung Ovids, Metamorph. I, 151—162 zuſammenhängt.

Von den Thaten und Erlebniſſen Jupiters hat Rubens mehrere verwerthet, zunächſt ſeine Liebesaffairen, die ja auch ein Lieblingsthema der Renaiſſancemalerei waren.

»Jupiter und Antiope« ſtellt ein vorzügliches Gemälde in der Sammlung Allard in Brüſſel (früher de Knijff, Antwerpen) dar. Links ſehen wir Antiope in der Stellung der Venus *accroupie;* vor ihr duckt ſich Amor neben ihrem Knie, mit dünnem Schleier bedeckt. Hinten tritt Jupiter in Geſtalt eines Satyrs aus dem Haine hervor, einen Korb mit Früchten tragend; der Scharlachmantel der Nymphe liegt vorne auf dem Boden. Ein dunkler wolkiger Himmel giebt der Scene ein düſteres Anſehen und überraſchende Lichteffekte. Eine andere Compoſition finden wir auf einem Stiche von G. Panneels (Sch. 120. 3); hier beugt ſich Jupiter-Satyr über die auf dem Boden, am Fuße eines Baumes ſchlafende Nymphe und zieht den Gewandzipfel weg, der ſie noch bedeckt; neben ihm der Adler mit dem Blitz; Antiope iſt eine

ziemlich derbe Geſtalt mit unedlem Profil. Ein Gemälde desſelben Sujets befand ſich außerdem im Beſitz des Marquis Felino und wurde von J. F. Ravenet geſtochen [1]) (Sch. 120. 4).

Die Quelle dieſer Compoſitionen und ſpeciell des Motivs der Metamorphoſe Jupiters in einen Satyr finden wir bei Ovid, Metam. 6. 110. 111.

„Addidit, ut Satyri celatus imagine pulchram,
„Iupiter implerit gemino Nycteïda fetu“.

Die kräftig-realiſtiſche Auffaſſung und ein faſt düſterer Zug der Rubens'ſchen Darſtellung bildet einen eigenthümlichen Contraſt zu den anmuthsvollen, idylliſchen, heiteren Darſtellungen desſelben Sujets von Tizian und Correggio im Louvre.

»Danae«, welche halbliegend, von einer Alten begleitet, den Jupiter in Form des Goldregens empfängt, ſtellt eine Rubens'ſche Zeichnung nach Tizian dar, die J. L. Krafft geſtochen hat (Sch. 121. 6), »Europa«, die, von Amoren begleitet, von dem Stiere dahingetragen wird, eine im Madrider Muſeum befindliche Rubens'ſche Copie des Tizian'ſchen Gemäldes (im Beſitze von Joſé de Madrazo, Madrid).

Ueber die »Leda mit dem Schwan«, ganz von Rubens' eigener Hand, die 1618 in dem Beſitz von Sir Dudley Carleton überging, wiſſen wir weiter gar nichts; ſie ſcheint verloren zu ſein.

Noch eine andere Epiſode aus Jupiters Liebesleben hat Rubens behandelt und zwar vorzüglich: »Merkur, den Argus durch Pfeifen einſchläfernd«. Zwei Gemälde dieſes Inhalts ſind vorhanden. Das eine derſelben iſt in der Dresdener Gallerie. Argus, ein alter Mann, ganz menſchlich gebildet, natürlich ohne die hundert Augen, ruht am Fuße eines Baumes, neben ihm rechts weidet die weiße Kuh Jo, links ſitzt Merkur, der die Flöte bläſt, und in der andern Hand ein gebogenes Schwert hält, eine ſchöne, edle Geſtalt; er ſieht ſpähend nach Argus hinüber und iſt zum Ueberfalle bereit. Das Ganze trägt den Charakter edler Schönheit und iſt durchaus maßvoll in Compoſitionen und Formen. Eine ähnliche Compoſition iſt das Bild im Madrider Mu-

1) *V. Schneevoogt, Catal.* 120 *n.* 5, führt noch einen dritten anonymen Stich desſelben Sujets auf; dieſer iſt aber nicht nach Rubens, ſondern nach der Antiope von Van Dyck, welche Rubens beſaſs (*Spécification des peint. trouv. à la maiſon mort. de P. P. Rubens. Anv.* 1640 *n.* 228.) vgl. Hymans, p. 73.

ſeum. »Mercur den Argus einſchläfernd« und bereit ihm den Kopf zu ſpalten, „ſowohl durch das Augenblickliche der Auffaſſung als durch die ſeltene Kraft und Wärme der Farbe, den ſehr ſchönen landſchaftlichen Hintergrund, die durchweg ebenſo gediegene, als geiſtreiche Auffaſſung höchſt ausgezeichnet“. (Waagen).[1]) Außerdem wurde ein Gemälde desſelben Gegenſtandes 1829 aus der Coll. Mr. Emmerſon verkauft; ein Duplicat desſelben iſt (oder war) im Beſitz des Herrn van Bremen in Amſterdam (*Smith, p.* 259). Wir haben in dieſen Gemälden eine Illuſtration zu der Erzählung Ovids, Metam. 1. 670—720; für dieſe iſt charakteriſtiſch, daß Mercur den Argos mit dem ſichelförmigen Schwert (*falcato ense*) tödtet, nicht wie ſonſt (z. B. *Apollod.* II, 1) mit einem Stein; auch auf den Rubens'ſchen Gemälden finden wir das Schwert, auch ein etwas gebogenes.

Rubens hat noch zwei andere Stoffe aus dem Jupitermythus entnommen. Ein kleineres decoratives Gemälde des Madrider Muſeums ſtellt »Ganymed« dar, welcher von dem in einen Adler verwandelten Jupiter geraubt wird; der nackte Knabe, der einen Köcher mit Pfeilen trägt, lehnt auf der mächtigen Schwinge des Adlers, der mit der Klaue ſein linkes Bein, mit dem Schnabel ſein Köcherband gefaßt hält; ſo wird er durch die Lüfte getragen; der Ausdruck ſeines Geſichts iſt relativ ruhig; den rechten Arm ſtreckt er empor, die linke Hand ruht auf der Schwinge des Adlers, die Compoſition iſt ſchön und lebendig. Ein Gemälde, das ſich 1798 in der Sammlung des Herzogs von Orléans befand[2]) und von Henriquez geſtochen iſt (Sch. 128. 77), zeigt den ſchönen Knaben Ganymed im Olymp, wie er ſich auf die Schwinge des Adlers lehnt, um einen Becher aus Hebes Hand zu erhalten. Die Auffaſſung von Rubens iſt idealiſtiſcher als die Rembrandts in ſeinem bekannten Bilde, wo dem ſchreienden Jungen etwas Menſchliches paſſirt.

Zwei andere Compoſitionen behandeln die Geſchichte Jupiters und des Ehepaares Philemon und Baucis, beide der Schilderung Ovids folgend. Auf einem anonymen Stiche (Meyssens

---

1) Waagen, Ueber in Spanien vorhandene Gemälde. Jahrb. f. Kunſtwiſſenſch. I. Jahrg. 1868. S. 9.

2) *Schneevoogt, Cat. p.* 128 giebt irrthümlich an, dieſes Bild befinde ſich im Escurial; dies iſt offenbar eine Verwechslung mit dem Bilde des Madrider Muſeums, das aus der Sammlung von Carl II. ſtammt.

exc.) und einem von Corn. Galle (Sch. 120. 7, 8) fehen wir, »Jupiter und Merkur, von Philemon und Baucis bewirthet«, nach Ovid, Metam. 8. 615 ff. Die beiden Götter fitzen am Tifche in der Hütte der Alten, welche fich eben bemühen, eine Gans zu fangen, dies entfpricht den Verfen Ovids (673—677):

„Und die alleinige Gans, die dem kleinen Gehöfte zur Hut war,
„Schickten die Eigner fich an, den göttlichen Gäften zu opfern.
„Sie mit den Flügeln behend, müht lang die vom Alter Gehemmten
„Ab und vereitelt ihr Thun; dann fchien fie fich endlich zu flüchten
„Zu den Unfterblichen felbft".

Die Compofition erfcheint, wenigftens nach dem, allerdings mangelhaften, anonymen Stich, nicht gerade hervorragend, intereffant ift fie als eine der genauen Illuftrationen von Ovidftellen. Dasfelbe Sujet zeigen zwei andere Stiche, von Jos. van Loo und Van Hoek (Sch. 120. 9. 121. 10). Die Fortfetzung diefer Gefchichte, entfprechend den Ovid'fchen Verfen 678—686, finden wir auf einem Gemälde im Belvedere in Wien (Ateliercopie desfelben in der Sammlung von Sir Thomas Baring), das zu den mythologifchen Landfchaften gehört, geftochen von S. à Bolswert (Sch. 231. 51. 1). Wir fehen auf demfelben ein weites, hügeliges Thal mit Gebirge im Hintergrunde, das großentheils überfchwemmt wird durch eine von den Bergen ftufenweife abwärtsftürzende wilde Wafferfluth. Rechts fehen wir zwei Geftalten ertrinken, eine andere klammert fich an einen Baum, im Mittelgrund fucht eine fich auf einen Felfen zu retten. Schweres Unwetter zieht über die Gegend, Blitze durchzucken das finftere Gewölk, das Regen in Strömen herabgießt. Links am Abhange eines reich bewachfenen Hügels fehen wir Jupiter und Merkur, die gaftfreundlichen Alten Philemon und Baucis befchützend und fie hinweifend auf die furchtbare Kataftrophe, die über die ungaftlichen Bewohner der Gegend auf Jupiters Geheiß hereingebrochen ift. Der Ton in diefer Landfchaft ift faft von Rembrandt'fcher Gluth, die Behandlung von erftaunlicher Breite und Freiheit.

Wenden wir uns nun zu Juno, fo kommen hier drei Compofitionen in Betracht. Die eine fchließt fich an »Merkur und Argus« an, es ift »Juno und Argus«, ein Gemälde, von dem in dem fchon oben erwähnten Briefe von Rubens an J. de Bie die Rede ift; es war 1823 in der *British Gallery* ausgeftellt, wo

es dann hingerathen ist, wissen wir nicht. Die Göttin ist im carminrothen Gewande dargestellt; sie ist eben von ihrem goldenen Wagen gestiegen und zu ihrer Rechten steht Venus, hält den Kopf des Argus auf dem Knie und löst von demselben die Augen ab, die sie Juno in die Hand giebt. Diese setzt sie in den Schweif der beiden Pfauen ein, die sie begleiten; dabei drei spielende Amoren; links am Boden liegt der Leib des Argus. Smith nennt dieses Bild ein Kapitalstück. Rubens hat durch dasselbe die auf die Schilderung der Tödtung des Argus folgenden Verse Ovids, Met. 721 und 722,

„Juno nimmt sie (d. Augen d. Argus) heraus und setzt in des heil. Vogels
„Federn sie ein und füllt den Schweif mit gestirnten Juwelen",

illustrirt, hat aber aus eigener Erfindung Venus in diese Scene eingeführt und läßt sie die Augen herausnehmen, wovon die antike Ueberlieferung nichts weiß.

Ein anderes, interessantes Gemälde, das sich in der Marlborough Collection in Blenheim befindet und von Van Sompel gestochen ist (Sch. 127. 11), zeigt »Ixion von Juno getäuscht«. Eine Skize zu demselben finden wir in einer braungetuschten Zeichnung in der Gallerie in Weimar, die mit dem Gemälde völlig übereinstimmt und irrthümlich als »Juno, Venus und Mars« bezeichnet wird. Ixion sitzt neben dem Nebelbilde Junos auf Wolken rechts und umarmt dasselbe; Juno selbst steht nackt im Mittelpunkte mit ihrem Pfau, wendet dem verblendeten Ixion den Rücken und freut sich über die gelungene Täuschung. Hinter ihr steht ein beflügeltes Weib, mit einer Fuchshaut über die Schulter, und hält eine Draperie, um das Paar (Ixion und das Nebelbild) zu verbergen. In der Ferne zur Linken sieht man Jupiter auf dem Olymp sitzend, von Licht umflossen; Amor mit brennender Fackel fliegt zu ihm. Das Trugbild der Juno ist als ganz reale, deutlich klare Erscheinung, nicht wesentlich von der wirklichen Juno unterschieden dargestellt, so wie es dem Ixion vorkam; Juno ist nicht eben majestätisch, sondern recht irdisch, pausbackig und mit einigem *enbonpoint* dargestellt; ihre völlige Nacktheit entspricht der antiken Mythologie und Kunst nicht, die sie stets ganz züchtig verhüllt darstellte. Abgesehen von den etwas schwerfälligen, derben Formen ist es ein schönes Bild, interessant auch wegen des ungewöhnlichen Stoffes. Welches die Quelle

diefer Darftellungen war, ift nicht mit Beftimmtheit zu fagen; Rubens kann aus Pindars Pyth. II, 25—40, fpeciell 36—39 („Der Anfchlag des Zeus fchuf ihm zum Betrug das anmuthige Leid"), aus Lucian D. D. 6, vielleicht auch aus den Mythographen Fulgentius, II, 17 oder Hygin, *fab.* 72 gefchöpft haben. Beftimmte Züge, die antiken Autoren entnommen wären, find nicht in der Compofition nachzuweifen.

Einen ebenfalls ungewöhnlichen Stoff behandelt ein geiftreich componirtes Bild des Madrider Mufeums: »Juno bildet die Milchftraße«. Sie ift auf ihrem von Pfauen gezogenen Wagen und reißt den faugenden kleinen Hercules von ihrer Bruft, wobei die verfpritzte Milch die Milchftraße bildet. Auch hier ift keine beftimmte Quelle zu erkennen; vielleicht war es Eratosthenes Kat. 44 oder Hygin, *Poet. Astronom.* 2, 43; auch Natalis Comes erwähnt diefe Sage (*ed.* 1602. *p.* 133).

Minerva werden wir fpäter im Parisurtheil noch begegnen; außerdem finden wir fie auf einem von Rubens erfundenen oder componirten, von van Diepenbeke gezeichneten [1]) und P. Pontius geftochenen (Sch. 143. 64) Titelbild eines Buches: [2]) »Minerva fiegt über Neptun«, im Streite darüber, wer Athen den Namen geben foll. Rubens konnte diefe Scene Plutarchs Themiftocl., 19. 5 oder aus Servius *in Verg. Georg.* I. 12 entnehmen.

Aus dem Kreife Apollos und Dianas tritt uns zunächft deren Mutter Latona entgegen. Auf einem Gemälde der Münchener Pinakothek, welches von Piloty lithographirt ift, fehen wir Latona, welche mit ihren zwei Kindern fich ermüdet am Ufer eines Teiches in den Sumpfgegenden Lyciens niedergelaffen und die im Schilf befchäftigten Bauern in Fröfche verwandelt hat, weil fie ihr verwehrt hatten, ihren Durft aus dem Teiche zu löfchen.

Das Bild ift eine genaue Illuftration der Erzählung Ovids, Metam. 6. 338—380.

342. „Sieh, da zeigt fich dem Blick mit mäßigem Waffer ein Weiher
„Unten im Thal. Dort fammelten ein Landleute mit Binfen
„Bufchiges Weidengeftrauch und fumpfanwohnendes Schilfrohr.

1) Vgl. *Hymans, p.* 156. Wir lefen auf dem Stiche: „P. P. Rubens C." (componit?).

2) Eine von Robert de Vitry in Douay 1636 vertheidigte Thefe.

„Dahin lenkte den Schritt die Titanin und beugte zur Erde
„Nieder das Knie, zum Trunk ſich kühlende Wellen zu ſchöpfen;
„Aber das Landvolk wehrte. Zu den Wehrenden redet die Göttin. . . . . .
360. „Doch der Haufe beharrt bei der Weigerung, ſcheltende Worte
„Fügen ſie zu und drohen, wenn ſie nicht hinweg ſich begebe.
„Solches genügt noch nicht; ſie machen mit Händen und Füßen
„Trübe den See auch ſelbſt; und mit Bosheit übenden Sprüngen
„Wühlen ſie hier und dort aus dem Grunde den weichen Moraſt auf.
„Durſt wich nun vor dem Zorn. Nicht flehte die Tochter des Cöus
„Mehr die Verworfenen an, und unter der Würde der Göttin
„Redete länger ſie nicht. Zu den Sternen gehoben die Hände,
„Sagte ſie: Lebt denn hier für ewige Zeit in der Lache!
„Und es geſchah wie die Göttin gewünſcht. . . . . .
380. „Und ſo hüpfen ſie nun als Fröſch' im ſchlammigen Waſſer".

Auf Rubens' Bild ſehen wir bereits einige Fröſche im Waſſer hüpfen, im Schilfe aber nur noch zwei von den Bauern, und bei dem einen hat die Metamorphoſe eben begonnen, er hat ſchon ein Froſchgeſicht. Latona und ihre Kinder ſind echt Rubens'ſche üppige, jedoch ſchöne Geſtalten; erſtere trägt ganz moderne Kleidung.

»Apollo, die Daphne verfolgend« ſehen wir auf einem Stiche von G. Panneels (1631. Sch. 122. 26) nach einer Skizze von Rubens. Daphne, die ſich vergeblich bemüht hat, ihm zu entrinnen, wird in einen Lorbeerbaum verwandelt. Wieder eine eine Illuſtration zu Ovid, Metam. I. 452—566.

Das »Urtheil des Midas« iſt dargeſtellt auf einem Gemälde im Escurial, das Smith als Kapitalſtück bezeichnet, auf einem Stiche von F. Pilſen nach dem Bilde „*in aedibus Iac. de Sutter*" (Sch. 122. 27), vielleicht identiſch mit erſterem [1]), und auf zwei Stichen von De Longueil und A. Didier (Sch. 122. 28. 123. 29) nach Bildern, die ſich in der *Galérie d'Orléans*, reſp. der Sammlung von Iſaac Pereire befanden.

Der Stich von Pilſen zeigt uns an einem Bergabhange den Pan ſitzen, der die Hirtenpfeife ſpielt; rechts neben ihm ſitzt ein Greis, der Gebirgsgott Tmolus, während links von ihm König Midas mit Eſelsohren ſteht, die Hand auf ſeine Schulter legend; zur Rechten des Bildes ſteht der ſchöne nackte Jüngling Apollo

---

1) So nimmt *Schneevoogt, Catal. p.* 122 *n.* 27 an.

mit der Leyer, einen Glorienschein um's Haupt. Wir haben hier die Illustration der Erzählung Ovids, Metam. 11. 150—180. Im Wettstreite zwischen Apollo und Pan hat Tmolus dem Spiel des ersteren den Preis zugesprochen, dem anwesenden Midas gefällt aber das barbarische Spiel besser:

172. „Allen gefällt der Entscheid und Spruch des heiligen Berges;
„Doch laut wird er geschimpft vom Gerede des einzigen Midas
„Und unbillig genannt. Da läßt der Delische Jüngling
„Menschliche Form nicht mehr so thörichte Ohren behalten,
179. „Er trägt die Ohren hinfort von dem langsam schreitenden Esel.“

Die Gestalten haben einen idealen, wenn auch nicht antikisirenden Charakter; auf dem Stich von Pilsens sind sie fast etwas süß, besonders Apollo, den man auf den ersten Blick eher für einen hl. Johannes halten möchte; eigenthümlich ist die Anwendung des Lichtscheines um das Haupt des heidnischen Gottes.

»Apollo und Phaeton« stellt ein Gemälde im Escurial dar, von dem uns nichts weiter bekannt ist. Den »Sturz des Phaeton« hat Rubens als Deckengemälde behandelt in einer meisterhaften Studie in der Sammlung des Earl of Mulgrave. In der Mitte ist der leere Wagen Apollos, umgeben von den allegorischen Gestalten der Stunden und von Amoren; letztere wie die stolzen Sonnenrosse sind in arge Verwirrung gestürzt durch Phaetons bestrafte Vermessenheit. Eine ähnliche Composition zu demselben Zweck haben wir in einer Skizze der Liechtenstein-Gallerie und einem Stiche von Panneels (Sch. 129. 93). Veranlaßt ist diese Darstellung vielleicht durch Ovids Erzählung, Metam. II, vom Anf. bis 325, doch ist keine Anlehnung an bestimmte Momente derselben zu finden.

Aus dem Mythus der Diana hat Rubens zunächst die Geschichte von Diana und Actäon behandelt, die in Ovid, Metam. 3, 173 ff. erzählt wird. Wir erwähnten oben, daß die früheste mythologische Darstellung von Rubens das Gemälde »Actäon« sei, das der Herzog Alfons von Ferrara erhielt; sonst ist aber nichts über dasselbe bekannt. Ein Stich von P. Spruyt (Sch. 121. 18) nach einem ebenfalls nicht weiter bekannten Rubens'sche Gemälde zeigt »Diana und ihre Nymphen«, die im Bade von Actäon überrascht werden. Die betreffenden Verse Ovids, nämlich Metam. 3, 178—181, sind auf demselben citirt. Zu deutsch:

„Bei des Mannes erschreckendem Anblick schlugen die Nymphen bestürzt,
„Nackt, wie sie waren, die Brust und füllten mit plötzlichem Schreien
„Rings den heiligen Hain und schützten gedrängt um Diana
„Sie mit dem eigenen Leib. . . . . .“

Von einem Gemälde »Das Bad der Diana« berichtet Michel in seinem Leben Rubens', es habe Diana und ihre Nymphen im Bade dargestellt, in etwa halber Lebensgröße und sei von der Witwe des Meisters an den Cardinal Richelieu verkauft worden;[1]) er spricht mit höchster Anerkennung von demselben. Ob es die Scene mit Actäon darstellte oder nur ein Bad der Diana überhaupt, ob es also hierher oder zu den genrehaften Darstellungen gehört, bleibt dahingestellt, doch ist das erstere wahrscheinlicher.

Eine andere Geschichte aus dem Leben der Diana führt uns ein Gemälde des Madrider Museums vor: »Diana entdeckt das Vergehen der Calisto«. Diana und ihre Nymphen sind im Begriffe zu baden; wir sehen sie in anmuthigem Hain, um eine prächtige Fontaine gruppirt; links ist Diana, der eine Negerin eben die letzte Hülle abnimmt; die Nymphen sind bereits alle entkleidet, bis auf Callisto, welche die Entdeckung ihres Vergehens fürchtet; drei ihrer Gefährtinnen beginnen aber sie zu entkleiden, die andern drei sitzenden fixiren sie, wobei sie ein rechtes Armsündergesicht macht. Callisto trägt moderne Toilette, es ist nicht eine Nymphe der Diana, sondern eine Dame aus Rubens' Zeit, was etwas störend wirkt, insbesondere in Hinsicht auf die bevorstehende Entkleidung dieser Dame. Das Ganze macht überhaupt mehr den Eindruck einer modernen Badescene als einer mythologischen. Tizian hat diese Scene in weit mehr antikem Geiste aufgefaßt, bei ihm ist auch die Entkleidung der Nymphe schon vollzogen.

Die Stelle, Ovid, Metam. 2, 454—465, welche diese beiden Gemälde illustriren, lautet:

460. „ . . . . Sie entkleiden sich alle;
„Eine nur sucht Verzug, der Zögernden nimmt man die Hülle.
„Wie das Gewand hinfällt, wird sie sichtbar die Schuld mit der Nacktheit,

1) Frau Rubens machte, nach Michel, zuerst Schwierigkeiten, es zu verkaufen, indem sie es der grofsen Nacktheit der Figuren halber — und weil sie vermuthlich Modell dazu gestanden — wohl nicht ganz mit Unrecht für ein zum Verkauf unpassendes Bild hielt.

„Jene gedachte beſtürzt den Schooß zu verdecken:
„Geh' — ſprach Cynthia — fern von hier, daß die heilige Quelle
„Nicht Du entweihſt! und gebot ihr zu weichen aus ihrem Gehölze".

Die Compoſition des Rubens'ſchen Bildes iſt reich, lebendig und maleriſch ſehr wirkſam; die landſchaftliche Scenerie iſt vorzüglich gerathen. Eine ganz reizende Geſtalt iſt Diana; die Nymphen, insbeſondere die, welche uns ſitzend den Rücken zukehrt, ſind ziemlich dick und üppig, echt flämiſch. „Die ſchweren Körperformen deuten auf die ſpätere Zeit des Meiſters, die mindere Klarheit auf eine ſtarke Theilnahme der Schüler". [1]) Eine kleine Copie dieſes Bildes mit einigen Aenderungen in der Scenerie von Hendr. van Balen d. ä. iſt in der Darmſtädter Gallerie. Eine zweite Darſtellung desſelben Sujets iſt in der Sammlung des Earl of Derby.

Neben ſeinen eigenen Compoſitionen copirte Rubens auch die beiden Tizian'ſchen Gemälde: »Diana und Actäon« und »Diana entdeckt das Vergehen der Calliſto«, die ſich im Madrider Muſeum befinden (Nr. 482 u. 483). [2]) Dieſe Copien wurden aus Rubens' Nachlaß von König Philipp IV. gekauft und befinden ſich im Escurial (?).

Venus begegnen wir mehrfach unter den Darſtellungen dieſer Abtheilung. Zunächſt hat uns Rubens die »Geburt der Venus« (*Venus orta mari*) vorgeführt; ſo auf einem Gemälde in der Potsdamer Gallerie, welches von P. Soutman geſtochen iſt (Sch. 124. 39). Die Göttin iſt eben dem Meere entſtiegen und ordnet ihr Haar, eine Nereide bringt ihr Perlen dar, eine andere und ein Triton Muſcheln; ein zweiter Triton bläſt auf einer Muſchel. Dieſes Bild ſcheint eines derjenigen zu ſein, in denen Rubens einer humoriſtiſchen Laune freien Lauf ließ; Compoſition und Geſtalten ſind ziemlich barock; Venus iſt gar nicht liebreizend, ihre Formen wie ihre Stellung ſind durchaus nicht anmuthig, auf dem Soutman'ſchen Stich ſieht ſie aus wie eine gezierte alte Jungfer mit einem *air pincé;* ſehr plump und derb, faſt carricaturenhaft erſcheinen

---

1) Waagen, ſpan. Gemälde, a. a. O. S. 93.

2) *D. Pedro de Madrazo* in ſeinem *Catálogo oficial del Museo del Prado* (dem gröſseren Catalog) *p.* 269 *á* 274 *y* 681 nimmt an, daſs die beiden Tizian'schen Gemälde des Madrider Muſeums Copieen (*reproducciones ó copias*), die Originale aber von Philipp V. dem Herzog von Gramont geſchenkt worden ſeien und ſich jetzt in London befänden.

die Nereiden und Tritonen, befonders die eine. Das Thema ift hier offenbar humoriftifch behandelt, und von diefem Gefichtspunkt aus ift es ein fehr originelles Bild. Eine ähnliche Compofition zeigt ein Gemälde in der Gräfl. Schönborn'fchen Sammlung in Wien, welches J. M. Schmutzer geftochen hat. (Sch. 123. 36).

Eine Darftellung der »Geburt der Venus« von ganz anderem Charakter ift auf einem Stiche von P. de Jode (Sch. 123. 38) und kleiner auf einem Stiche von P. Spruyt 1761 (Sch. 124. 38) wiedergegeben. Wir fehen hier auf der linken Hälfte des Bildes Venus, die eben den Wellen entftiegen ift, die noch ihre Füße befpülen, auf jeder Seite von einer Nereide begleitet; auf der rechten Hälfte reitet eine Nereide auf einem blafenden Triton, vor diefem taucht noch ein zweiter auf. Oben fchweben drei Amoren, welche Blumenguirlanden tragen und darüber zwei Windgötter, pausbackige geflügelte Köpfe. Das Ganze erinnert entfchieden und auf den erften Blick an eine Reliefdarftellung. Die Compofition zeigt eine gewiffe Ruhe, Gedrängtheit, Gebundenheit und architektonifchen Rhythmus; die ftrenger gehaltenen Formen nähern fich einigermaßen dem plaftifchen Stil. Die Nereide zur Rechten der Göttin und die reitende erinnern an antike Typen, Venus felbft in ihren kräftigeren Formen allerdings weniger. Wir haben es hier offenbar mit einer Compofition zu thun, die als Vorbild zu einem Relief von Rubens entworfen wurde, und die beiden Stiche fcheinen nach dem letzteren ausgeführt zu fein. Wahrfcheinlich war es das Relief auf jenem „Salzfaffe von Elfenbein, eine Schaar Nymphen und Tritonen darftellend, mit kleinen Genien, welche Blumenguirlanden befeftigen, erfunden von Rubens", welches im Kataloge von Rubens' Nachlaß aufgeführt ift;[1]) diefe Annahme hat auch Hymans ausgefprochen.[2]) Diefe Compofition ift fehr intereffant als Beifpiel dafür, daß der große Meifter des malerifchen Stils fich mitunter auch einmal dem plaftifchen, dem Reliefftil vortrefflich anzupaffen wußte. Vergleichen wir diefe Compofition mit den beiden Gemälden, fo fehen wir, wie verfchieden Rubens oft denfelben Gegenftand behandelte.

Ebenfalls als Vorbild zu einem Relief, aber wieder anders und zwar noch fchöner und geiftvoller componirt hat Rubens die

---

1) *Spécification des tableaux, trouvés dans la maison mort. etc. p.* 16.

2) *Hymans, la gravure etc.* a. a. O. *p.* 213.

»Geburt der Venus« auf einem sehr wenig bekannten Gemälde in Grisaillemanier dargestellt, das sich im Besitz des Herzogs von Hamilton in *Hamilton Palace* befindet und beifolgend zum erstenmale publicirt ist. (Vgl. die beigegebene Tafel IV.) Dieses Gemälde wurde von Rubens für König Karl I. von England gemalt, als Vorbild für die Reliefdarstellung eines ovalen Plateau, des Untersatzes einer Wasserkanne; beide wurden von Th. Rogiers in Antwerpen in Silber ausgeführt und von Jacobus Neffs auf einem Stiche wiedergegeben (Sch. 126. 65).[1]) Dieses Sachverhältniß war bis jetzt nicht bekannt; man ersah aus der Inschrift des Stiches, daß Rubens das Vorbild zu dem Relief gemalt habe, wußte aber nicht, daß dieses Vorbild das Gemälde in *Hamilton Palace* sei; der Anblick der Photographie machte mir dies sofort klar. Smith bemerkte in seiner Beschreibung des Bildes, es sei „der Entwurf zu einem silbernen Kredenzteller, wahrscheinlich für Karl I",[2]) er kannte wiederum den Stich von Jac. Neffs nicht.

Das ganze Gemälde besteht aus einem inneren Oval und einem dieses umgebenden Randstreifen. Auf dem ersteren ist die Geburt der Venus dargestellt. In der Mitte der Composition sehen wir eine Gruppe von 4 Figuren: Venus, die eben im Begriffe steht aus dem Meere an's Land zu steigen und drei Nymphen; die eine derselben zu ihrer Rechten setzt den Fuß an's Gestade, die beiden anderen zu ihrer Linken sind aus dem Meere aufgetaucht; die eine faßt Venus mit beiden Händen, die andere bietet ihr eine Perlenschnur dar. Links sieht man das felsige Gestade; rechts reitet eine Nereide auf einem Triton im Wasser, der auf einer Muschel bläst. Ueber Venus schweben zwei Amoren, die einen Kranz über ihr Haupt halten; der eine trägt auch einen Palmzweig; rechts davon ist der Kopf eines pustenden Windgottes. Die Mittelgruppe ist ungemein schön componirt; die Gestalten sind reizend und lieblich, maßvoll und trefflich gezeichnet, voll Anmuth und Grazie in der Bewegung. Der umgebende Rand zeigt oben Neptun und Amphitrite, unten Amor und Psyche, dazwischen

---

1) Ein vollständiges Exemplar dieses seltenen Stiches, das Plateau, die Kanne und ihren aufgerollten Reliefstreif darstellend, ist verkleinert reproducirt bei Hymans a. a. O., zu S. 236, ein anderes, auf dem die Kanne fehlt, bei Rooses, R. myth. Darst. S. 9. — Die Inschrift des Stiches lautet: „*P. P. Rubens pinxit pro Carolo I, Magnae Brit. etc. Rege, Theod. Rogiers caelavit argento*".

2) *Cat., p.* 230. *n.* 848.



Lichtdruck v. Ad. Braun & Cie. Dornach.

DIE GEBURT DER VENUS.

HAMILTON PALACE.



Nymphen und Amoren auf Delphinen. Das Ganze ist eine äußerst geistvolle, feinsinnige Composition. Der Stich von Neffs wurde bisher als »Triumph der Galatea« bezeichnet und auf ihm erscheint die Composition auch so; das characteristische Moment des an's Landsteigens ist dort verwischt; auf dem Gemälde sieht man dies ganz klar und damit, daß die Geburt der Venus dargestellt ist. Der Stich ist überhaupt sehr mittelmäßig und giebt nur einen schwachen Begriff von dieser liebenswürdigen, geistvollen Schöpfung; unter anderem ist z. B. die reizende Nymphe rechts zu einem häßlichen alten Weib darauf geworden.

In einer Reihe von Darstellungen behandelt Rubens den Mythus von Venus und Adonis, zunächst die Scene »Venus, den Adonis von der Jagd zurückhaltend«, in zwei verschiedenen Compositionen. Die eine derselben, welche von P. J. Tassaert gestochen ist und mit einigen Aenderungen von J. Finney (Sch. 125. 56. 57.) zeigt Venus, welche eben ihren von zwei sich schnäbelnden milchweißen Schwanen gezogenen Wagen verlassen hat — ihr rechter Fuß ist noch auf dem Rande desselben — und den Hals des neben ihr stehenden Adonis, der sich mit der Linken auf seinen Jagdspieß stützt, umschlingt, während Amor sie in ihrem Bestreben, denselben zurückzuhalten, unterstützt, indem er das Bein des Adonis umfaßt; daneben sind dessen jagdbegierige Hunde. Rubens hat diesen Stoff wahrscheinlich den betreffenden Gemälden Tizians entlehnt; eine bestimmte Beziehung zu der Erzählung Ovids, Metam. 10. 541—558 u. 704—706 ist nicht zu erkennen; der Schwanenwagen ist bei Ovid erwähnt. Drei Gemälde dieser Composition sind bekannt. Das eigentliche Hauptbild, welches sich durch Feinheit des Gefühls, Bestimmtheit der Formen, Zartheit und Klarheit der Färbung auszeichnet und lebensgroße Figuren enthält, ist in der Marlborough-Sammlung in Blenheim, ein Geschenk Kaiser Leopold I. an den Herzog von Marlborough.[1]) Ein etwas kleineres Bild mit klarer und warmer, aber nicht übertriebener Färbung und höchst sorgfältiger Ausführung ist im königl. Museum im Haag. Den genannten Eigenschaften und der offenbaren Mitwirkung des 1625 gestorbenen Jan Breughel im Hintergrunde zu Folge gehört es in die frühere Zeit des Meisters und ist das früheste dieser drei Bilder. Auf beiden sind die

1) Vgl. Waagen, Kunstwerke und Künstler in England S. 50.

Geſtalten ſchön und maßvoll, wenn auch nicht antikiſirend; der Ausdruck der Venus iſt ſehr liebreizend. Das dritte, weniger bedeutende und ſicher ſpätere Gemälde iſt in der Eremitage in St. Petersburg. „In dieſem möchten indeß nur die geiſtreichen Köpfe und die Thiere von der Hand Rubens', die Körper aber nach dem ſchweren Ton und dem dichteren Vortrag von einem ſeiner Schüler herrühren". (Waagen).[1])

Eine zweite Compoſition, welche reicher und dazu raffinirter iſt als die erſtere, finden wir in einem Gemälde der Gallerie der Uffizien in Florenz, welches von Fr. Lorenzini und von J. B. Patas geſtochen iſt (Sch. 125. 54. 55). Venus ſitzt auf einer Bodenerhöhung am Fuße eines breitäſtigen Baumes und hat ihren Arm um Adonis geſchlungen, während Amor ſeine Kniee umfaßt; gleichzeitig ziehen die drei Grazien den carminrothen Mantel weg, welcher ihre Reize verhüllt. Auf der andern Seite ſpielen fünf Amoren mit den Hunden des Jägers. Es iſt ein hochvollendetes Bild von brillantem Colorit. — Rubens hat auch eine Copie eines Bildes desſelben Sujets von Tizian im Madrider Muſeum (Nr. 455) ausgeführt, die aus ſeinem Nachlaß von Philipp IV. angekauft wurde und ſich im Escurial befindet (?).[2])

»Venus den Tod des Adonis beklagend« hat Rubens in einem Gemälde im Beſitz von Thomas Hope dargeſtellt, von dem eine Skizze in der Dulwich Gallerie exiſtirt. Im Vordergrund einer waldigen Landſchaft liegt der bleiche Leichnam des Adonis ausgeſtreckt; zu ſeinen Häupten hat ſich Venus auf ein Knie niedergelaſſen und beklagt des Geliebten Tod; jenſeits dieſer Gruppe trauern drei Nymphen und Amor. Das Bild iſt vorzüglich, insbeſondere der Adonis. Denſelben Gegenſtand ſtellt ein Stich von Guil. Panneels dar (Sch. 126. 59); hier kniet Venus und blickt aufwärts; zur Seite iſt ihr Schwanenwagen. Rubens hat dieſe Scene weit ruhiger und gemäßigter aufgefaßt, als ſie es in der Schilderung Ovids, Metam. 10. 716 ff. iſt, wo Venus das

1) Waagen, Gemäldeſammlung der Eremitage S. 139.

2) Ein Bild desſelben Sujets von Rubens wurde 1742 aus der Sammlung des Prinzen Carignan, ein anderes 1764 aus der Sammlung M. da Coſta im Haag verkauft (nach *Smith*, *Catal. rais. p.* 171 u. 179). Smith giebt irrthümlich an, daſs ſich ein Gemälde Venus und Adonis in der Münchener Pinakothek befinde (p. 69.)

Gewand zerreißt, das Haupthaar zerrauft und im Jammer die Bruft fchlägt.

Amor liefert auch feinen Beitrag zu den Darftellungen aus der Göttergeschichte. Das Märchen des Apuleius in f. Metamorph., „Amor und Pfyche", hat bekanntlich Raffael in feinem herrlichen Frescocyclus in der Farnefina in Rom behandelt, jener großartigften mythologifchen Schöpfung der modernen Malerei, und fein Schüler Giulio Romano folgte ihm mit dem Cyclus von Deckengemälden im Palazzo del Te in Mantua, feiner hervorragendften Leiftung. Rubens dagegen hat nur vier Scenen aus diefer Gefchichte in einzelnen Compofitionen dargeftellt. Die beiden erften, nur in Stichen vorhanden und nicht gerade bedeutend, behandeln zwei Scenen, die in Raffaels Cyclus nicht vorkommen, dagegen in dem Cyclus Giulio Romanos als deffen 7. und 16. Bild; und diefe beiden Bilder gaben Rubens offenbar die Anregung zu feinen Compofitionen. Die erfte derfelben, die ein anonymer Stich [1]) wiedergiebt, (*Smith*, *p.* 303 *n.* 1107) ftellt die nackte Pfyche dar, die mit der Lampe in der Hand ihren Geliebten Adonis, der auf einem Lager fchläft, mit verhängnißvoller Neugier betrachtet. In der zweiten Compofition, die Paneels geftochen hat (Sch. 127. 72), fehen wir Pfyche, die von einem Adler ein Gefäß mit dem Waffer des Styx empfängt. Offenbar ftellt der Stich diefe Scene vor, entfprechend dem 16. Bilde Guilio Romanos, nicht Pfyche, die den „Becher der Schönheit" empfängt, wie Schneevoogt angiebt oder „Hebe, dem Adler des Jupiter den Becher reichend" wie Smith [2]) meint.

Die dritte Compofition, ein Gemälde in der Sammlung des Marquis von Stafford, geftochen von Finden (*Smith*, *S.* 169) [3]) ftellt dar »Pfyche von Mercur in den Olymp« geleitet. Die Compofition enthält 17 Figuren. „Diefes ausgezeichnete Werk ragt hervor durch Reinheit und Glanz der Farbe und die in allen Theilen hochvollendete Ausführung". (Smith) [4]). Ein Gemälde ähnlichen Sujets wurde aus der Sammlung von M. Geldermaefter 1800 verkauft. Giulio Romano hat diefe Scene nicht behandelt;

1) Schneevoogt giebt diefen Stich nicht an.

2) *Catal. rais. p.* 306 *n.* 1173.

3) Bei Schneevoogt, *Cat.* ift diefer Stich nicht angegeben.

4) *Cat. raison, p.* 169.

Raffael hat das emporfchwebende Paar, Merkur und Pfyche, dargeftellt, Rubens in feiner figurenreichen Compofition zeigt die Einführung Pfyches in den Kreis der Olympier. Die dritte diefer Compofitionen ift in der Gallerie zu Potsdam und führt die Scene vor, welche wiederum Giulio Romano nicht, Raffael aber in dem erften feiner beiden Deckenfresken behandelt hat, die »Apotheofe der Pfyche«, ihre Aufnahme in den Olymp.

Als Schluß diefer Darftellungen von Mythen der olympifchen Götter haben wir noch eine Compofition: »Die Entführung der Oreithya durch Boreas«, ein Gemälde in der k. k. Kunftakademie in Wien, geftochen neuerdings von Sonnenleiter; eine Skizze desfelben in der Gallerie von Salzthalen ift von E. P. Spruyt geftochen (Sch. 128. 80).

Auf diefem Gemälde erfcheint Boreas als fchöner kräftiger Greis mit vollem weißen Haar und Bart und mit Flügeln; er hält die Oreithya, deren Gewand herabgeglitten ift, umfchlungen; fein einer Arm umfaßt ihren Rücken, der andere ihr Bein und fo fchwebt er mit ihr in die Lüfte, während fie fich heftig fträubt und den rechten Arm hülfeflehend zu den Göttern emporftreckt. Diefes reizende Bild ift durch die fchönen edlen Geftalten und die claffifche Ruhe und Mäßigung ausgezeichnet. Die Anregung gab wohl die Stelle des Ovid Metam. 6. 702—710, doch behandelt Rubens den Gegenftand etwas anders.

Aus dem Kreife der Meeresgottheiten haben wir nur eine Darftellung zu verzeichnen: das unter dem Namen »*Quos ego*« bekannte Bild, oder »Neptun, der die Stürme bändigt«. Wie bereits früher erwähnt wurde, hat Rubens diefes Bild für einen der Triumphbögen beim Einzug des Cardinalinfanten in Antwerpen 1635 gemalt; es ift jetzt in der Dresdener Gallerie, geftochen von J. Daullé und von Theod. a. Thulden (Sch. 123. 34. 35). Die Originalfkizze ift in der Sammlung des Herzogs von Grafton. Eine Zeichnung ähnlicher Compofition, wohl eine Studie zu dem Gemälde, ift in der Albertina in Wien. Dargeftellt ift hier offenbar Neptun, wie er die von Aeolus gegen die Flotte des Aeneas losgelaffenen Stürme bändigt, indem er ihnen fein donnerndes „*quos ego*“ entgegenfchleudert, d. h. es ift eine Illuftration zu Vergils Aeneide I, 124—126.

„Eurus und Zephyrus rief er heran, drauf redet er alſo:
„Solcher vermeſſener Trotz faßt euch zu dem eignen Geſchlechte?
„Himmel und Erd', unermächtigt von mir, durcheinander zu miſchen
„Waget ihr ſchon ihr Wind' und ſo rieſige Maſſen zu thürmen?
„Ha, ich will euch!... Doch lieber für diesmal zähm' ich die Sturmfluth.
„Forthin, büßt ihr mir nicht mit ähnlicher Strafe den Frevel.
„Schleunig ergreift die Flucht . . ."

Zugleich hatte das Bild allegoriſche Bedeutung, indem es die Errettung der Flotte des Cardinalinfanten aus Sturmesgefahr darſtellte.

Neptun erſcheint als prächtiger, characteriſtiſcher Typus, als kraftvolle, wettererprobte Geſtalt; er ſteht in ſeinem von Seepferden gezogenen Wagen, den einen Fuß aufgeſtützt in der Weiſe, wie in den antiken Darſtellungen, den Dreizack in der einen Hand, während er die andere gebieteriſch gegen die über ihm ſchwebenden puſtenden Windgötter ausſtreckt; in der rechten Ecke tauchen drei Nereiden mit etwas komiſchen Geſichtern auf, vor den prächtigen, ſich bäumenden Waſſerroſſen iſt ein blaſender Triton; im Hintergrunde iſt die bedrohte Flotte ſichtbar.

Es iſt eine vortreffliche, markige, lebensvolle Compoſition, allerdings etwas im Barockſtil gehalten. Eine ähnliche Compoſition, ebenfalls »*Quos ego*« betitelt, hat Raffael gezeichnet und Marc Anton geſtochen (Bartſch 352), ſie gab vielleicht Rubens die Anregung zu der ſeinigen.

Von den Erdgottheiten finden wir hier nur Pan vertreten. Ein ausgezeichnetes Gemälde in der Königl. Engliſchen Gallerie zeigt »Pan, die Syrinx verfolgend«. Im Vordergrunde einer waldigen Landſchaft ſpringt Pan einen holperigen Hügelweg hinab und verfolgt die Nymphe, welche in einem Schilfgebüſch an einem Fluſſe Schutz ſucht. Eine ähnliche Darſtellung, wahrſcheinlich die Skizze für die vorige, wurde 1733 aus der Sammlung von Adr. Bout verkauft. Die Scene iſt Ovids Metamorphoſen, I, 691—711 entnommen. Der Moment kurz vor der Verwandlung der Nymphe in Schilfrohr iſt dargeſtellt.

Den Schluß der Darſtellungen aus der Göttergeſchichte bildet der »Raub Proſerpinas durch Pluto«. In herrlicher Weiſe führte dieſen ein prachtvolles Gemälde der Marlboroughſammlung in Blenheim vor, welches leider vor einiger Zeit ein Raub der Flammen geworden iſt, von dem wir aber noch den Stich von

P. Soutman befitzen (Sch. 126. 66). Eine Skizze desfelben wurde 1791 aus der Sammlung von Cl. Le Brun verkauft; wo fie geblieben, ift nicht bekannt.

Pluto, welcher die Proferpina, die fich aufs Heftigfte fträubt und die Arme flehend zu den Göttern emporftreckt, mit dem Arme umfchlungen hält, fteht auf feinem zweirädrigen Wagen, der mit zwei braunen, feurigen Roffen mit flatternden Mähnen befpannt ift, die, fich wild aufbäumend, vorwärts gegen das Meer hinftürmen. Vor dem Wagen fliegen zwei fiegreiche Amoren; vier Gefpielinnen der Geraubten eilen eben herbei, eine erfcheint wie Pallas mit Schild und Lanze, mit welcher fie Pluto bedroht, eine andere hat den Zipfel des Gewandes der Proferpina erfaßt; vorne rechts tauchen zwei Nereiden aus dem Meere auf. Rechts, über dem Wagen Plutos ift der Himmel mit finftern Sturmwolken verhüllt, während die übrige Scene klar ift und das bläuliche, warm von der Abendfonne befchienene Meer den Hintergrund höchft poetifch abfchließt. Die Compofition ift fehr dramatifch und befonders die Gruppe von Pluto und Proferpina äußerft kühn und lebendig. Die Formen find ungleich beftimmter, fchlanker und gemäßigter als in den meiften Fällen; die eine der Gefpielinnen (die Diana ähnlich ift) zeigt eine Schönheit der Formen, wie fie bei Rubens fonft nicht häufig ift. Diefes Gemälde zählt zu den Hauptwerken des Meifters und ift wahrfcheinlich in den erften Jahren nach feiner Rückkehr aus Italien gemalt.

Wir haben hier wieder eine Illuftration zu Ovid, Metam. 5. 385—424, zugleich auch zu deffen Faften, 4. 419—454. Die Scene fpielt am Meeresgeftade und die Mädchen haben Blumen gepflückt, wie bei Ovid, Metam. Die beiden aus der Meeresbucht auftauchenden Nereiden find wohl auf die Stelle Ovids 411 ff. zurückzuführen, wo er die Nymphe Cyane fich aus der Fluth erheben und den Pluto zu Rede ftellen läßt. Auch die Stelle Faften 449. 50 „es vermögen die Roffe, nimmer des Lichts gewöhnt, kaum zu ertragen den Tag“, fcheint auf dem Bilde zu erkennen zu fein.

Rubens hat denfelben Gegenftand noch einmal, in einer von der vorigen verfchiedenen Compofition behandelt, nämlich in dem prächtigen Gemälde des Madrider Mufeums. In der Mitte des Bildes fehen wir den düfteren, wildblickenden Pluto, der in feinen Armen die fich heftig fträubende Proferpina, deren Gewand herabgeglitten ift, fchwebend davonträgt. Eine ihrer Gefährtinnen,

die wie Pallas mit Helm und Lanze erſcheint, faßt Pluto an der rechten Schulter und ſucht ihn zurückzuhalten; hinter ihr ſind zwei andere Gefährtinnen. Pluto läßt ſich nicht halten und eilt, während ein Amor den Weg zeigt, ſeinem Wagen zu, welcher, wie die ganze rechte Seite des Bildes, in Dunkel eingehüllt iſt; ein Amor in den Lüften hält die Zügel des Geſpannes. Links im Hintergrunde ſieht man das Meer; vorne am Boden liegt ein umgeworfener Blumenkorb. Wir haben hier eine Reihe prächtiger Geſtalten; Pluto und Proſerpina ſind eine glänzende Leiſtung und in ihrem Contraſte von großer Wirkung; die Minerva iſt ſehr ſchön in der Bewegung, auch die beiden anderen Geſpielinnen erfreuen durch ihre Anmuth. Wir vermiſſen hier allerdings die herrlichen Pferde des Blenheimer Bildes, doch wirkt das Dunkel, in das Pluto hineineilt, recht characteriſtiſch für die dargeſtellte Scene. Steht dieſes Gemälde auch dem wundervollen, das in Blenheim zu Grunde ging, nicht gleich, ſo iſt doch die Compoſition ſehr geiſtreich und lebendig, die Characteriſtik treffend, die Farbe glühend und die Behandlung meiſterhaft.

---

2. Darstellungen aus der Heroensage.

a) Sagen der Urzeit.

Unter den Heroenſagen machen diejenigen, die ſich auf Schöpfung und Cultivirung des Menſchengeſchlechts beziehen, den Anfang. Prometheus und ſein Sohn Deukalion ſind hier die bekannteſten Geſtalten; ihren Schickſalen entnehmen zwei Darſtellungen von Rubens ihren Inhalt. Auf einem Gemälde, das 1618 in die Hände von Sir Dudley Carleton überging [1]) und ſeitdem verſchwunden iſt, war dargeſtellt: »Prometheus«, der am Felſen im Kaukaſus gefeſſelt iſt und dem ein Adler an der Leber frißt; letzterer war von Snyders gemalt, das übrige von Rubens Hand. Mehr wiſſen wir über das Bild nicht. Sodann iſt im Madrider Muſeum ein Gemälde »Deukalion und Pyrrha«, das nach dem Inventar von 1686 eine von J. B. del Mazo ausgeführte Copie nach Rubens iſt.[2]) Wir ſehen darauf Deukalion und Pyrrha, die

---

1) Vergl. oben S. 18 u. 61.

2) Vergl. *Catalogo de los cuadros del Museo del Prado por D. Pedro de Madrazo, Madrid* 1878. *p.* 325. *n.* 1638.

aus der Wafferfluth Geretteten, welche dem Befehl des Merkur gemäß im Vorwärtsfchreiten Steine, die fie am Wege aufgelefen haben, hinter fich werfen, welche fich in Menfchen verwandeln. Ueber das Rubens'fche Original dazu ift nichts bekannt.

b) Landschaftliche Heroensagen.

Aus dem uralten theffalifchen Mythus von den Centauren und Lapithen, der der antiken Kunft zu einer großen Zahl von Darftellungen Veranlaffung gab, hat Rubens eine Scene behandelt, den »Raub der Hippodamia«; diefen ftellt ein Gemälde des Madrider Mufeums dar (»Lapithen und Centauren«); diefelbe oder eine ähnliche Compofition zeigt ein Stich von P. de Bailliu (Sch. 130. 105). Beim Hochzeitsmahle des Lapithenkönigs Peirithoos raubt der Centauer Eurytus deffen Braut; da fpringt Thefeus auf und entreißt fie ihm wieder, woraus dann der Kampf zwifchen Centauren und Lapithen entfteht. So berichtet Ovid, Metam. 222 ff. und hieran fchließt fich Rubens an, denn wir fehen einen Jüngling, der eben über einen umftürzenden Altar fpringt und die Hippodamia vom Rücken des Centauren wegreißt, während hinter ihm zwei andere Männer vorftürmen. Es find fehr realiftifche, derbe Geftalten und moderne, gar nicht antike Typen; die Compofition ift fehr lebendig. Die Kampffcenen zwifchen Lapithen und Centauren felbft, welche gerade die antike Kunft fo oft darftellte, hat Rubens nicht behandelt.

Eine Darftellung aus dem thebanifchen Mythus haben wir in einer fehr geiftreichen Skizze der Collection Sir Thomas Baring in Stratton: »Cadmus und Minerva«, wir fehen darauf die aus der Saat der Drachenzähne entfproffenen gewappneten Männer fich gegenfeitig bekämpfen und tödten, nach Ovid, Metam. 3, 104—14. Zum korinthifchen Mythus gehört »Bellerophon, der die Chimaera tödtet«, dargeftellt auf einem Triumphbogengemälde von 1635; die Rubens'fche Skizze zu demfelben ift in der Sammlung von W. Beckford; geftochen von Van Thulden (Sch. 224. 27, 39 u. 40). Bellerophon erfcheint auf dem Pegafus und fticht der Chimaera die Lanze in den Rachen. Pegafus kommt erft in der fpäteren Verfion diefer Sage vor, wie fie Rubens aus Tzetzes, Lykophr. 17, Paufan. 2, 4. 7., Euftach. zu Il. 6 bekannt fein mochte.

Zwei Geftalten des argivifchen Mythus: Jo und Danae find uns fchon früher als Geliebte Jupiters entgegengetreten;

hierher gehört nun Perseus, unter dessen Thaten Rubens eine, die »Befreiung der Andromeda« als einen seinem Genius besonders zusagenden Gegenstand viermal behandelt hat.

Das eine dieser Gemälde ist in der Berliner Gallerie, eine Schulcopie desselben befindet sich in der Liechtenstein-Gallerie in Wien und ist von P. Menard gestochen (Sch. 130. 97). Hier ist Perseus, in rothem Mantel über vollständiger Rüstung, zu der rechts an den Felsen gebundenen nackten Andromeda herangetreten, um ihre Bande zu lösen. Ein kleiner Liebesgott zur Seite der Andromeda ist ihm dabei behülflich, während ein anderer zwischen beiden die Bande der Liebe zu knüpfen bestrebt ist; links wird Pegasus von einem Liebesgott gehalten, ein anderer, oben sitzend, bemüht sich, einem dritten hinaufzuhelfen. Im Grunde Felsen, links Ausblick über's Meer, worin vorne das erschlagene Ungeheuer. Es ist ein hervorragendes Werk aus der früheren Zeit des Meisters. — Die Scene ist hier nicht tragisch, sondern ganz heiter aufgefaßt, auch aus dem Antiken ins Flämische übersetzt; die Princessin ist eine üppige, gesunde Flamländerin, die die schamhaften Hände vor ihren Schooß hält; der Pegasus ist eines der schweren Rosse aus den flämischen Marschen.

Eine von diesen etwas verschiedene Composition zeigt das zweite Bild, das des Madrider Museums, welches allein lebensgroße Figuren hat. Perseus im Harnisch, von einem Liebesgott mit dem Siegeskranze überschwebt, ist eben im Begriffe die Bande, mit denen Andromeda an den Felsen gefesselt ist, zu lösen; über ihnen ist ein zweiter Liebesgott, im Hintergrunde Pegasus und der Seedrachen. Andromeda ist im Motiv, in Formen und Bewegung ungemein schön und eines der glänzendsten Frauenbilder, die Rubens geschaffen hat; nur der Ausdruck der Freude in ihrem Gesichte hat etwas Geringes; Perseus erscheint wie ein spanischer Ritter, nicht wie ein griechischer Heros. „Die Wirkung dieses durchaus, aber besonders im Körper der Andromeda, in einem lichten und harmonischen Ton gemalten Bildes, ist außerordentlich.“ [1])

Wieder eine von diesen beiden verschiedene Composition finden wir auf dem dritten, dem Gemälde in der Eremitage zu St. Petersburg (früher bei Graf Brühl, Wien), gestochen von P. F. Tardieu (Sch. 129. 96). In prachtvoller Rüstung, den Schild

1) Waagen, Gemälde in Spanien, a. a. O. S. 93.

mit der Medufa am Arm, nähert fich der Held der an den Felfen gefeffelten nackten Andromeda, um welche drei Liebesgötter, deren einer ihre Bande löft, befchäftigt find. Ein anderer hat dem Perfeus den Helm abgenommen, an deffen Statt eine Victoria ihm einen Kranz auffetzt. Noch zwei Liebesgötter halten den muthigen Pagafus. „Die Compofition ift fehr geiftreich, die Ausführung im leichteften Goldton, wobei die Andromeda von wunderbarer Klarheit, ganz im Reflex gehalten ift, leicht hingefchrieben und fleißiger als in dem mehr fcizzenhaft behandelten Bilde zu Berlin". (Waagen)[1]).

Die vierte diefer Compofitionen ift das Gemälde in der Sammlung Marlborough in Blenheim; fie unterfcheidet fich von den drei anderen vor allem dadurch, daß hier Perfeus eben noch auf dem Pegafus durch die Luft fchwebt und Andromeda, am Felfen gefeffelt, ihren nahenden Retter noch nicht fieht; ihr liebliches Geficht zeigt deutlich die quälende Furcht vor ihrem Gefchicke und ihre feinen Glieder fcheinen zu zittern in Erwartung des Herannahens des fchrecklichen Ungethüms; über ihrem Haupte fchwebt ein Amor mit brennender Fackel. Das Gemälde befand fich in Rubens' Nachlaß und war im Katalog derfelben unter Nr. 85 verzeichnet.[2])

Die Anregung zu diefen Darftellungen gab vielleicht die Schilderung Ovids, Metam. IV, 664 ff, doch behandelt Rubens die Scene ganz felbftändig, ohne beftimmte Anlehnung. In einem wefentlichen Punkte weicht er entfchieden vom antiken Mythus ab: er läßt Perfeus nicht mittels Flügelfchuhen, fondern auf Pegafus reitend die Luft durcheilen. Das ift eine eigene Erfindung, eine künftlerifche Licenz von Rubens. Damit hängt eine Vermuthung zufammen, die Meyer und Bode (gelegentlich des Berliner Bildes) mit folgenden Worten ausgefprochen haben: „Vielleicht ftellt das Bild nicht Perfeus und Andromeda vor, wie man bisher angenommen, fondern Angelika, welche von dem „Seekraken" durch Rüdiger erettet wird. (Ariofts Rafender Roland X, 93 ff.) Dafür fcheint auch die Gegenwart des geflügelten Roffes, des Hippogryphen zu fprechen, wenngleich andrerfeits zu der Darftellung von Perfeus und Andromeda der Umftand ftimmt, daß fchon

1) Waagen, Gemälde d. Eremitage. S. 138.

2) Ein Gemälde »Perfeus u. Andromeda« wurde 1738 in Amfterdam verkauft (*Smith, Cat. p.* 169.)

in der antiken Kunſt bei der Behandlung dieſer Sage die Liebesgötter eine Rolle ſpielten.“ [1])

Dieſe Annahme erſcheint mir aus mehreren Gründen unzuläſſig. Zunächſt iſt von vorneherein ganz unwahrſcheinlich, daß Rubens, der ſeine Stoffe nicht der mittelalterlichen Sage und modernen Dichtern zu entnehmen pflegte, [2]) dieſe Scene aus Arioſts Dichtung in vier ſeiner glänzendſten Gemälde dargeſtellt haben ſollte und zwar gerade eine Scene, die ihm der griechiſche Mythus in weſentlich gleicher Geſtaltung darbot. Warum ſollte Rubens, der ſo begeiſtert war für das claſſiſche Alterthum, ſo eingelebt in die antike Mythologie, der mittelalterlichen Verſion dieſer Befreiungsſcene den Vorzug gegeben haben vor der antiken? Woher ſollte es ferner kommen, daß für die betreffenden Gemälde überall die Bezeichnung „Perſeus und Andromeda“ und nirgends etwas von „Rüdiger und Angelica“ überliefert iſt?

Sodann iſt ferner das Madrider Gemälde für König Philipp IV. gemalt worden; aus dem früher (vergl. oben S. 65) über die Vorliebe des ſpaniſchen Hofes für das claſſiſche Alterthum und ſeine Mythologie und die Beſtellungen König Phillipps IV. Geſagten dürfte aber ziemlich ſicher zu ſchließen ſein, daß auch dieſes Gemälde eine Darſtellung aus der claſſiſchen Mythologie war. Wie ſollte zu all den mythologiſchen Bildern, die Rubens für den König malte, „Rüdiger und Angelica“ kommen? Noch deutlicher ſpricht das Petersburger Exemplar; auf dieſem erſcheint der Held, den Schild mit der Meduſa am Arme; dadurch iſt er doch wohl ohne Zweifel als Perſeus characteriſirt. Wenn nun aber das Madrider und Petersburger Exemplar „Perſeus und Andromeda“ vorſtellen, ſo muß dies natürlich auch für die beiden anderen ähnlichen Compoſitionen gelten.

Was aber das Flügelroß betrifft, auf das ſich die obige Vermuthung ſtützt, ſo erſcheint allerdings Rüdiger auf einem ſolchen, Perſeus dagegen nicht; aber das Thier, welches Arioſt ſchildert

---

1) Jul. Meyer u. W. Bode, Verzeichniss der Gemäldegallerie in Berlin. Kleine Ausgabe. Berlin 1878, S. 328.

2) Nur eine Ausnahme iſt mir in dieſer Hinſicht bekannt, nämlich die Compoſition »Angelica und Herminia«, die unter Nr. 121 im Katalog von Rubens' Nachlaſs verzeichnet iſt (geſtochen von Panneels) und wahrſcheinlich die Angelica aus dem „Raſenden Roland“ zuſammen mit der Hermina aus dem „Befreiten Jeruſalem“ darſtellte.

(Rasender Roland, IV, 18), der Hippogryph, war eine Mischung von Greif und Pferd, so daß es von ersterem Kopf, Schnabel, Gefieder, Schwingen und Vorderfüße hatte; ein solches sehen wir aber auf Rubens' Gemälden nicht, sondern einfach ein Pferd mit Flügeln, wie es dem Pegasus der griechischen Mythologie entspricht.

Eine Instanz gegen die Bedeutung Perseus und Andromeda liegt in der Einführung des Pegasus keineswegs. Pegasus kommt allerdings in der griechischen Mythologie bei dieser Scene nicht vor, aber er hängt doch wenigstens mit dem Perseusmythus zusammen, da er bei der Tödtung der Medusa durch Perseus entstand. So konnte sich Rubens diese Variation des antiken Mythus gestatten; sie erscheint zugleich als eine Uebertragung eines Zuges der Bellerophonsage auf Perseus, denn Bellerophon erscheint in der späteren Sage bekanntlich auf dem Pegasus reitend. [1]) Daß die Amoren bei der in Rede stehenden Scene auf antiken Kunstwerken gegenwärtig sind, haben Meyer und Bode bereits selbst hervorgehoben; auch bei Ovid heißt es: „Hymenäus und Amor mit Fackeln ziehen voraus", Metam. 4, 757. — Einen prächtigen »Pegasus« stellt eine braungetuschte Zeichnung von Rubens in der Albertina in Wien dar, die wohl eine Studie für den Pegasus auf den Darstellungen von Perseus und Andromeda ist.

Aus dem lacedämonisch-messenischen Mythus haben wir eine Darstellung: »Castor und Pollux rauben die Töchter des Leucipp, Hilaria und Phoebe«, Gemälde in der Münchener Pinakothek, gestochen von J. F. Leybold, Val. Green und E. C. Hess (Sch. 128. 82. 83. 84.) Wir sehen den einen der schönen Jünglinge auf seinem stolzen Roß, dessen Zügel ein Amor hält; er hat eine der Jungfrauen emporgehoben, deren Kraft durch ihren Widerstand erschöpft erscheint, indem er sie von hinten um die Taille und unter der Kniebeuge umfaßt, während ihr anderes Bein herabhängt. Daneben steht sein Bruder, der mit dem Arm die rechte Schulter der Jungfrau stützt und zugleich die zweite der Jungfrauen, welche rücklings übergeworfen, sich noch zu entwinden sucht, mit dem anderen Arme umfaßt und

---

1) Man könnte hier an Rubens' Liebhaberei für Pferde denken; auf dem Berliner Bild ist Pegasus eines jener schweren Rosse aus Rubens Heimat, die er mit Vorliebe malte.

an fein vorgeftemmtes linkes Knie anlehnt; während des Kampfes ift beiden Jungfrauen ihr Gewand entfallen und fie find entblößt; das Pferd des zweiten Bruders bäumt fich hoch auf.

Ungemein gefchickt find die vier Geftalten zu einem Ganzen verfchlungen und bilden eine ebenfo mannigfaltige wie einheitliche Gruppe, die ungemein lebendig ift und doch nicht unruhig wirkt, die äußerft kunftvoll gebildet und doch ganz ungezwungen und natürlich erfcheint. Schöne volle Geftalten mit wallenden blonden Haaren find die beiden Mädchen; kraftvoll edle die beiden Jünglinge; die ruhige Kraftanftrengung der letzteren bildet zu dem äußerften, aber ohnmächtigen Widerftreben der Jungfrauen einen ungemein wirkungsvollen Gegenfatz. Die Formen und die Charaktere der Köpfe erinnern zwar keineswegs an die Antike, fondern eher an flämifche Modelle, aber die Schönheit, Größe und Freiheit der ganzen Compofition erhebt fie auf die Höhe, auf der die beften antiken Werke ftehen. Der Ton des Ganzen ift fehr hell, die Fleifchtöne gehen mit Ausnahme der gelblichen Lichter mehr ins Röthliche.

Die Stellen antiker Autoren, die diefe Scenen berichten und die Rubens die Anregung gegeben haben mögen, Ovid, Faften, 5, 699 („Phoebe war mit der Schwefter geraubt von des Tyndarus Söhnen"), Schol. zu Pindar, *Nem.* 10, 112, Hygin, *Fab.* 80, geben keine beftimmten Züge oder Details, fo daß Rubens ganz frei componirte.

Bei Erfindung des kühnen Motivs des zweiten der Brüder, der unten fteht, fchwebte Rubens ein ähnliches von Giulio Romano vor. In einem der Deckengemälde desfelben aus dem trojanifchen Krieg im Palazzo Ducale in Mantua fängt nämlich Jupiter die Venus, welche aus Schmerz über Trojas Untergang fich verzweiflungsvoll rücklings vom Olymp herabftürzen will, in ähnlicher Weife in feinem Arme auf, wie hier der eine Bruder die Jungfrau hält.

Der urfprünglich dem äolifchen Stamme eigene, fpäter allgemein griechifche Mythus des Hercules ift einer von denen, die fehr häufig in der antiken, wie in der neueren Kunft dargeftellt wurden. Rubens hat aber relativ wenig aus demfelben behandelt. Aus dem reichen Gebiete der fogenannten „Zwölf Arbeiten" des Hercules hat er nur vier Thaten dargeftellt. Die eine, den »Kampf mit dem nemäifchen Löwen«, hat er in einem

Gemälde im Königl. Schloffe zu Berlin, geftochen von J. J. Freidhoff 1807 (Sch. 127. 69) der Darftellung Giulio Romanos im Palazzo del Te in Mantua Zug für Zug nachgebildet. Hercules hat das Thier am Kopf gepackt und drückt ihm mit beiden Händen die Kehle zu; das keuchende Thier hat feine Klauen in feinen Arm und Beine gefchlagen, vorne liegt ein todter Tiger. Eine Kreideftudie dazu wurde 1775 aus der Coll. Mariette verkauft; dasfelbe Sujet hat N. Rhein in fchwarzer Manier geftochen (Sch. 127. 70). Auch die zweite Compofition dürfte von Giulio Romano angeregt fein, nämlich »Herkules, die Lernäifche Hydra tödtend«, ein nicht weiter bekanntes Gemälde im Escurial. Auf einem der Triumphbogen von 1635 war »Hercules, den Drachen der Hesperiden tödtend« dargeftellt; geft. von van Thulden (Sch. 224. 27); die Rubens'fche Skizze ift in der Antwerpener Akademie. Wir fehen in der Mitte den Baum mit den Hesperidenäpfeln, zu feinen Füßen den Drachen Ladon; diefen erfchlägt Hercules mit der Keule, während links eine weibliche Geftalt, die Antwerpen perfonificirt, die Aepfel pflückt. Ein Gemälde, das denfelben Gegenftand behandelt und im Inventar von 1686 als Copie nach Rubens von J. B. del Mazo bezeichnet wird, ift im Madrider Mufeum;[1]) über das betreffende Rubens'fche Original ift aber nichts bekannt.

Die intereffantefte diefer Darftellungen dürfte ein Gemälde gewefen fein, das Rubens für König Philipp IV. gemalt hatte und das nachmals in Spanien verloren ging; es ftellte dar: »Hercules, den Sohn der Erde tödtend«; leider ift nichts weiter über dasfelbe bekannt. Es war, wie wir bereits früher erwähnten (vgl. S. 67) fehr wahrfcheinlich eines jener vier letzten Bilder, die Rubens malte, und in diefem Falle wohl eine ebenfo grandiofe Leiftung wie die drei anderen. An diefe Compofitionen reiht fich an das Gemälde »Hercules, von feinen Arbeiten ruhend«, im Escurial, über das wir ebenfalls nichts weiter wiffen.

Aus der Liebesgefchichte des Hercules finden wir zwei Scenen behandelt. Eine Compofition, die ein Stich von Melchior Küfel wiedergiebt (Sch. 127. 71), zeigt »Hercules und Omphale«.

---

1) *Catalogo de los cuadros del Museo del Prado de Madrid por D. P. de Madrazo. Madrid* 1878 *n.* 1634.

Denfelben Gegenftand behandelt ein Gemälde in der Sammlung von Thomas Emerfon. »Den Raub der Deianira« ftellt ein Gemälde im Befitz des Grafen Strogonoff dar (früher in der Gallerie Le Brun), geftochen von C. G. Schultze (Sch. 131. 102); eine Wiederholung desfelben, im Befitze des Barons v. d. Ropp in Kurland, (?) ift geftochen von A. Ricciani (Sch. 131. 103). Wir fehen darauf den Centauren Neffus, der Deianira entführt hat, wie er eben durch den von Hercules abgefchoffenen Pfeil tödtlich verwundet worden ift. Denfelben Gegenftand behandelt ein Gemälde im Palazzo Adorno in Genua, das während des Aufenthaltes in Italien von Rubens gemalt wurde; die Körper heben fich in warmem Lichte vom Hintergrunde ab. Eine Radirung von Panneels (Smith, p. 182, fehlt bei Sch.) giebt eine dritte Compofition diefer Scene wieder: hier galopirt der Centauer, mit der widerftrebenden Gattin des Hercules in den Armen, davon; fie hat einen Arm um feine Schulter gefchlungen, während die andere Hand feinen Arm faßt. Ein Gemälde desfelben Sujets wurde 1775 in Brüffel verkauft und ift von einem Anonymus geftochen (Sch. 130. 104).[1]) Wir haben in diefen Compofitionen wieder eine Illuftration zu Ovid, Metam. 9, 103—130; das erftgenannte Bild entfpricht der Stelle:

127..„ . . . . er fchnellte den Pfeil und traf ihn im Rücken
„Während er floh; vorftand aus der Bruft das gebogene Eifen."

Rubens hat auch die allegorifche Erzählung des Sophiften Prodikos »Hercules am Scheidewege« illuftrirt. Das Bild war früher in der Gallerie in Florenz. Wir fehen auf der einen Seite des Jünglings Venus, die ihn verführerifch anblickt, während gleichzeitig Amor fein Knie umfaßt, links Minerva, mit hoheitsvoller Geberde fich zu ihm neigend und auf ein am Boden liegendes Waffenftück deutend; hinter ihr hält ein Page ein weißes Schlachtroß, von dem man nur den Kopf fieht; rechts hinter der Göttin der Liebe find zwei fchöne Nymphen. Hinter der Gruppe erfcheint die Zeit mit ihren gewöhnlichen Attributen; ein Amor in der Luft fcheint feinen Pfeil vergeblich abgefchoffen zu haben. Statt der abftrakten, allegorifchen Geftalten der Erzählung des

1) Ein Gemälde desfelben Gegenftandes wurde auch 1811 aus der Coll. W. Young Otley verkauft (*Smith, Cat. p.* 182); es ift wohl identifch mit einem der vorgenannten.

Prodikos, Tugend und Laſter, hat alſo Rubens die beiden mythologiſchen eingeführt, wodurch dieſe Scene ungemein gewinnt.[1]) Das Bild iſt eines derjenigen, die in Formen und Compoſition den Einfluß der Antike in der Frühzeit des Meiſters zeigen; der prächtige, milde Ton erinnert an Tizian.

Aus dem attiſchen Mythus giebt uns Rubens zunächſt eine prächtige Darſtellung der »Entdeckung des Erichthonios durch die Töchter des Kekrops« in einem Gemälde der Liechtenſtein-Gallerie in Wien, gemalt 1614, geſtochen von P. van Sompel und einem Anonymus, wahrſcheinlich Spruyt (Sch. 128. 78. 79); eine Studie zu demſelben wurde 1774 aus der Sammlung van Schorel in Antwerpen verkauft. Wir ſehen eine Gruppe von fünf Perſonen: in der Mitte des Bildes ſitzt die eine der Jungfrauen, nur die Kniee mit blauem Gewand bedeckt; ſie hebt den Deckel eines vor ihr ſtehenden Korbes auf und blickt forſchend hinein; man ſieht darin ein Kind, deſſen Beine in Schlangenſchwänze auslaufen; ein Hund daneben bellt es an; links, bei einer Balluſtrade, ſehen wir die zweite Schweſter, mit einem Purpurmantel um die Lenden, ſie iſt halb aufgeſprungen und blickt ebenfalls in den Korb; zur Seite links lehnt an einem Baum die dritte Schweſter, der nur über den Arm ein Stück carminrothen Gewandes hängt; zwiſchen ihr und der mittleren ſteht eine alte Frau, auf deren Schulter ſie ihren Arm legt; zwiſchen beide drängt ſich ein Flügelkind, das zu ihr aufſchaut; ein anderes fliegt zwiſchen den Zweigen des Baumes, eine Doppeltuba blaſend. In dieſer Darſtellung finden wir folgende Verſe Ovids, Metam. 2, 552—562, illuſtrirt, die er der Krähe in den Mund legt:

„. . . . . . Einſt hatte den Sprößling,
„Welchen gebar kein Weib, Erichthonios, Pallas verſchloſſen
„In dem geflochtenen Korb, der gemacht von actäiſchem Reiſig,
„Und ihn vertraut den drei Jungfrauen, des doppelten Kekrops
„Töchtern, zur Hut, doch ſollten ſie nicht das Verborgene ſchauen.
„Mitten im regſamen Laube verſteckt auf der buſchigen Ulme
„Seh' ich ſpähend ihr Thun: Das Vertraute wahren die beiden,

---

1) Dieſe Idee von Rubens erinnert an die kürzlich von Geskel Saloman aufgeſtellte Hypotheſe, wonach die Venus von Milo die eine Figur einer Gruppe wäre, die Hercules am Scheidewege darſtellte. Vgl. des Verf. „Venus von Milo“, Heidelberg 1879, S. 81.

„Herse und Pandrosos, treu. Doch eine der Schwestern, Aglauros,
„Nennt sie feig und trennt das Geflecht mit den Händen und innen
„Sehn sie liegen ein Kind und einen sich reckenden Drachen.
„Pallas thu' ich es kund . . . . "

Den geflochtenen Korb finden wir auf unserem Bilde, in den übrigen Autorenstellen ist es ein Kasten; auch das stimmt, daß alle drei Schwestern zugegen sind: die eine, Aglauros — das ist also die sitzende — öffnet.[1]) Der buschige Ulmbaum ist ebenfalls da; die lauschende Krähe konnte aber Rubens nicht malen, er verwandelte sie in das Flügelkind, welches das Geschehene ausposaunt, so scheint mir es wenigstens aufgefaßt werden zu müssen.

In einem Punkte weicht aber die Darstellung von Ovid ab: daß nicht eine Schlange dem Kinde als Hüterin beigegeben ist, sondern dessen Beine in Schlangenschwänze auslaufen. Diese Version konnte Rubens aus Hygin, *fabul.* 166 und *Poet. Astronom.* 2, 13, Natalis Comes oder Servius zu *Verg. Georg.* III, 113 bekannt sein.[2])

Die drei, großentheils nackten, Jungfrauen sind schöne, volle, üppige Gestalten, in denen Rubens eine edlere Auffassung der Form erreicht; an antike Gestalten erinnern sie zwar nicht, doch weiß hier der Künstler, wie Woltmann trefflich bemerkt, „durch die holde Unschuld sinnlichen Daseins eine Ahnung antiker Empfindung zu erwecken".[3]) Die Composition ist vorzüglich, jede der fünf Gestalten ist anders in Stellung und Ausdruck, wodurch das Ganze sehr lebendig wird. Merkwürdig contrastirt mit den schönen nackten Mädchen die Alte — in Gesicht und Kleidung eine flämische Bürgersfrau. Im Hintergrunde links ist eine Fontaine mit einer Abundantia zu erblicken — in den drei Mädchen steckt auch etwas davon.

Aus dem attischen Mythus haben wir noch zwei andere

1) Bei *Hygin, fab.* 166 öffnen alle drei, bei *Pausanias* 1, 18 und 27, *Apollodor.* 3, 14, 6 und *Natalis Comes* öffnen nur zwei, während Pandrosos gehorcht. Auf unserem Bilde steht allerdings auch die eine ziemlich theilnahmlos an dem Baume, doch ist sie immerhin beim Oeffnen zugegen.

2) Bei *Hygin, fab.* 166 ist der untere Theil des Kindes eine Schlange, im *Poet. Astron.* 2, 13 heisst es: „sie sehen eine Schlange oder nach anderen nur Schlangenbeine". Bei *Natal. Comes* und *Servius* sind die Beine als schlangenähnlich bezeichnet.

3) Woltmann, Aus vier Jahrhunderten. S. 77.

Darſtellungen. Den »Tod der Procris« ſtellte eine Gemälde dar, das 1774 aus der Sammlung Van Schorel verkauft wurde (nicht weiter conſtatirtes Bild). Es führte den Moment vor, wo ſie ihr Haupt ſterbend an das Ohr ihres Gatten Cephalus legt, um ihm noch die letzten Worte zuzuflüſtern. Die rührende Geſchichte von Cephalus und Procris erzählt Ovid, Metam. 7, 493 bis Schluß, ſpeciell die obige Scene 835 bis Schluß. Aus falſchem Verdacht eiferſüchtig, hatte ſie ihn im Gebüſche bei der Jagd belauſcht; er warf den Speer, weil er meinte es ſei ein Wild, und tödtete ſie unverſehens.

Den »Tod des Hippolytus« hat Rubens auf zwei Gemälden von weſentlich gleicher Compoſition in grandioſer Weiſe vorgeführt. Das eine vorzüglichere iſt in der Sammlung von Sir Abraham Hume, geſtochen von Maria Cosway (Sch. 130. 101), wovon eine Kreideſtudie im Louvre iſt; das andere gehört dem Herzog von Bedford und iſt von R. Earlom und Ankor Smith geſtochen (Sch. 130. 99. 100). Es iſt ein großartiges Gemälde zu der Erzählung Ovids, Metam. 15, 504—523. Die folgenden Verſe erläutern das Bild am beſten: [1])

„ . . . . . . Ich fuhr am Strand des corinthiſchen Buſens,
„Da ſtieg plötzlich das Meer und ein Schwall von erhobenen Waſſern
„Schien in Bergesgeſtalt ſich zu wölben und rieſig zu wachſen
„Und an der oberſten Höh' mit entſetzlichem Brüllen zu berſten,
„Und ein gehörnter Stier dringt aus den geſpaltenen Wogen,
„Der, ſich bis an die Bruſt aufrichtend in weichende Lüfte,
„Strecken der See ausſpeit aus Nüſtern und gähnendem Rachen.
. . . . Da wenden die Roſſe
„Wild nach dem Meere den Hals und fahren zuſammen, die Ohren
„Aengſtlich geſpitzt, und ſcheuen vor dem Thier und ſtürzen den Wagen
„Hoch von der Klippe hinab. Ich ſtrebe mit Händen
„Lenkend zu ziehen die weiß vom Schaum umfloſſenen Zügel,
„Doch nicht hätte die Kraft mir bewältigt das Raſen der Roſſe,
„Wenn nicht, wo es ſich dreht um die raſtlos kreiſende Achſe,
„Wäre gebrochen ein Rad am begegnenden Pfahl und zertrümmert.
„Ab wirft mich vom Wagen der Stoß, und, verſtrickt in die Zügel,
„Werd' ich lebendig zerfleiſcht . . . . .“

Dieſen letzten Worten entſpricht unſer Gemälde: wir ſehen

1) Vergl. übrigens auch die Schilderung bei *Racine*, *Phèdre*, *Acte* V. *Sc.* 6.

Hippolytus rückwärts vom Wagen geſtürzt. Die ſchwierige Aufgabe, das aus dem Wogenſchaume auftauchende Ungethüm maleriſch vorzuführen, hat Rubens vorzüglich gelöſt; prächtig ſind die wild ſich aufbäumenden Pferde. Es ſpricht antike Größe aus dieſer herrlichen Compoſition. Das erſtere der beiden (bei Sir Hume) zeichnet ſich durch freie, loſe Behandlung und meiſterhafte Pinſelführung aus, während das zweite (Bedford) trockene und ſorgfältige Behandlung zeigt; auf dem letzteren ſind auch zwei Geſtalten hinzugefügt, die vor der ſchrecklichen Scene entfliehen; ebenſo ſind hier am Strande eine Menge feingemalter Muſcheln, die zum grandioſen Gegenſtand nicht beſonders gut paſſen.

Thracien gehören der Sänger Orpheus und der König Tereus an; wir finden ſie in folgenden Compoſitionen:

Ein treffliches, ſonſt nicht weiter bekanntes Gemälde im Escurial ſtellt »Orpheus, die Thiere bezaubernd« dar, vermuthlich veranlaßt durch die Stelle Ovids, Metam. 10, 143, 144: „Der Sänger ſitzt da unter dem Wild und umringt von Schaaren der Vögel“, oder *Ars Amator.* III, 321: „Felſen und wilde Thiere mit der Leyer bewegte Orpheus“. Ein Gemälde im Madrider Muſeum zeigt uns »Orpheus, der die Eurydice aus der Unterwelt zurückholt«. Die Scene ſpielt in der Unterwelt; Pluto, den Dreizack in der Hand, ſitzt auf ſeinem Throne, ihm zur Seite die ſchwarzgekleidete Proſerpina, zu ihren Füßen liegt Cerberus. Auf der andern Seite ſehen wir Orpheus mit ſeiner Leyer, der ſich behutſam aus dem Bereiche Plutos zurückzieht, gefolgt von ſeinem ſchönen Weibe Eurydice, die, abgeſehen von den Hüften, ganz nackt iſt, und deren langes dunkles Haar ihr über die Schultern fluthet. Das Portal des Hades ſteht vor ihnen offen; jenſeits ſieht man den Styx. Denſelben Gegenſtand behandelt in etwas anderer Weiſe eine Skizze in der Potsdamer Gallerie, geſtochen von Desplaces (Sch. 127. 67) und Dickenson. Hier ſitzt Proſerpina auf der anderen Seite Plutos, ihm nahe zur Seite Cerberus; Orpheus hat einen Arm um die Schulter Eurydices geſchlungen und wendet ſich unvorſichtig zurück, um ſie anzuſehen; außerdem ſind zwei Figuren, Bosheit und Zwietracht darſtellend, eingeführt. Wir haben hier wieder eine Illuſtration zu Ovid, Metam. 10, 46—59, oder zu Vergil, Georg. 4, 485 ff., ohne daß aber beſtimmte Bezüge hervorträten.

Eine der grafseften Scenen der antiken Mythologie »Die Mahlzeit des Tereus« hat Rubens auf einem Gemälde des Madrider Mufeums vorgeführt, das von Cornel. Galle geftochen ift (Sch. 129. 94). Wir fehen Philomele, die von Tereus, dem Gemahl der Prokne entehrt und der Zunge beraubt worden war, mit vorgebeugtem Oberkörper und ftierem Blick dem Könige das blutende Haupt feines Söhnchens vorhalten, deffen Leib ihm Prokne zum Mahle vorgefetzt und den er foeben gegeffen hat. Hinter ihr fteht ihre Schwefter Prokne, die fie an der Schulter faßt; der entfetzte König Tereus, nachdem er den Tifch, an dem er gegeffen hat, umgeftoßen, ift zurückgewichen und ift auf einen hinter ihm ftehenden Tifch zu fitzen gekommen. Hier find folgende Verfe Ovids genau wiedergegeben, Metam. 6, 654—666:

„. . . . Wie er fragt und wieder ihn (den Sohn) rufet,
„Springt Philomele hervor, wie fie war, bluttriefend das Haupthaar
„Von dem entfetzlichen Mord, und wirft dem Erzeuger ins Antlitz
„Itys blutiges Haupt, und niemals hätte fie lieber
„Sprache gehabt und die Freude bezeugt durch würdige Worte.
„Da ftößt weg laut fchreiend den Tifch der thracifche König,
„Ruft aus dem ftygifchen Thal die fchlangenumringelten Schweftern . . . .“

Bei Ovid fchleudert Philomele das Haupt des Kindes dem Tereus in's Geficht, auf dem Gemälde hält fie es ihm mit ausgeftrecktem Arm entgegen, wie ein Medufenhaupt. Sehr wirkungsvoll ift das Umftoßen des Tifches benützt. Auf dem Bilde macht die Scene einen nicht ganz fo graffen Eindruck als in Ovids Erzählung. Die antike Kunft hat eine derartige Scene nie dargeftellt; auch haben weder die Typen noch die Gewandung hier irgend etwas Antikes.

Wir fchließen hier noch an eine Darftellung des »Narciß«, der fein Spiegelbild betrachtet, ein nicht weiter bekanntes Gemälde im Escurial, wahrfcheinlich durch Ovid, Metam. 3. 407. ff. angeregt. Außerdem mag hier noch ein Gemälde »Hero und Leander« erwähnt fein, welches als Werk von Rubens im Jahre 1680 in den Befitz eines Mr. Creed kam, von dem wir aber fonft nichts wiffen.

c) Gemeinsame Unternehmungen der Heroenzeit.

Aus der Argonautenſage entnahm Rubens den Stoff für eines der Triumphbogengemälde von 1635; die betr. Skizze iſt in der Akademie zu Antwerpen, geſtochen von van Thulden (Sch. 224. 27). Dargeſtellt iſt »Jason, der das goldene Vließ holt«; es hängt an einem Baume, zu deſſen Rechten er ſteht; links ſteht eine weibliche Geſtalt allegoriſcher Natur.

Zu einer Reihe vorzüglicher Compoſitionen gab Rubens der Mythus von der Kalydoniſchen Eberjagd Veranlaſſung und derſelbe hat einerſeits die Jagd ſelbſt, andererſeits die Scene, wo Meleager der Atalante das Eberhaupt bringt, behandelt. Drei Compoſitionen der Kalydoniſchen Jagd oder »Atalante und Meleager« ſind von Rubens bekannt. Die eine derſelben, und zwar hinſichtlich des mythologiſchen Gegenſtandes die weitaus bedeutendſte, iſt das prächtige Gemälde in der Gallerie des Belvedere in Wien, geſtochen von van Keſſel und A. J. Prenner (Sch. 228. 10). Im Vordergrunde ſehen wir den wüthenden Eber, von ſeinen Verfolgern gegen einen umgefallenen Baumſtamm gedrängt, neben ſich einen derſelben (Ancaeus), den er getödtet; links hinter ihm bedrohen ihn zwei Reiter auf ſich zurückbäumenden Pferden; zur Rechten die kühne Jägerin Atalante, die eben mit ihrem Pfeile den Eber neben das Ohr getroffen hat; an ihrer Seite iſt Meleager, der mit einem Speer das Thier bedroht; weiter rechts zwei Männer, von denen einer ein Horn bläſt, während der andere ſich anſchickt, den Wurfſpieß zu ſchleudern; mehrere Hunde dringen auf den Eber ein, einer liegt getödtet am Boden.

Der Künſtler hat ſich wieder genau an Ovid gehalten, der die Kalydoniſche Jagd Metam. 8. 297—430 ſchildert. Wie bei Ovid, ſo iſt es auch hier Atalante, die zuerſt den Eber mit dem Pfeil am Ohre getroffen hat.

379 „. . . . es hat Tegeas Heldin den raſchen
„Pfeil auf die Sehne gelegt und ſchnellt ihn vom ſchweifigen Bogen,
„Unter dem Ohr bleibt haften das Rohr, das eben die Haut nur
„Ritzte dem Eber und färbt mit wenigem Blut die Borſten.
„Ueber des Schuſſes Erfolg war ſie nicht froher im Herzen
„Als Meleager es war . . . .“

Kurz darauf wird Ancaeus von den Eber todt zu Boden geſtreckt; wir ſehen ihn auf unſerem Bilde neben dem Thiere liegen.

Ungemeines Leben und dramatiſche Spannung herrſcht in dem Ganzen. Atalante iſt eine an die Antike, ſpeciell an Diana, erinnernde reizende Geſtalt, von edlen Formen, mit lebhaften Augen; auch die antik gehaltene hochgeſchürzte Gewandung iſt vortrefflich; dieſe Figur könnte einer antiken Camee entnommen ſein; eine prächtige Geſtalt iſt auch Meleager; es ſpricht etwas von antikem Geiſte aus dem Bilde, das in lichtem Goldton gehalten und ſorgfältig ausgeführt iſt. Der Stich von van Keſſel giebt eine kleine Variation: Meleager iſt bereits vorgeſprungen und hat ſeinen Speer in des Ebers Schulter geſtoßen.

In zwei anderen Gemälden, die denſelben Gegenſtand darſtellen, von denen das eine, geſtochen von R. Earlom in der Houghton Gallerie (Sch. 228. 10) und Bolswert[1]) (Sch. 231. 52 n. 3), im Beſitze von Lady Stuart, das andere im Madrider Muſeum iſt, überwiegt das landſchaftliche Moment; die Figuren ſind klein. Hier führt uns der Künſtler vor allem den „vielſtämmigen Wald, den kein Zeitalter gelichtet“, (Met. 8. 328) vor. Auch die figürliche Compoſition iſt eine andere als in dem erſtgenannten Bilde.

Auf dem Stuart'ſchen Gemälde ſtürzt der Eber aus einem Waſſerpfuhl hervor; Atalante, auf einem umgeſtürzten Baumſtamm knieend, hat eben auf ihn geſchoſſen; auf der andern Seite erwartet ihn Meleager, den Speer in der Hand, zum Angriff bereit; zwei Hunde fallen über ihn her. Hinter Atalante ſieht man noch eine weibliche Geſtalt und zwei Jäger. Hier folgt der Künſtler den Verſen Ovids, die ſeine Schilderung eröffnen, Metam. 8. 334 ff.

„. . . . Auf dem Grund in ſchlammiger Lache
„Wuchert Geſtrüpp und Weidengebüſch, ſumpfliebende Binſen.
„ Aufgetrieben von dort fährt unter die Feinde der Keuler
„Tobend und wie der Strahl, der zuckt aus zeriſſenen Wolken.“

Damit verbindet Rubens aber zugleich das andere Motiv, daß Atalante zuerſt den Eber am Ohre trifft. Die Figuren hier erinnern allerdings gar nicht an die Antike; ſie ſind auch faſt nur als Staffage behandelt; die Landſchaft iſt in kräftiger, freier virtuoſer Manier gemalt.

In dem Madrider Gemälde treten die handelnden Perſonen, wenige kleine Figürchen, ſehr zurück, dagegen iſt der Schauplatz der Kalydoniſchen Jagd in ganz grandioſer Weiſe vorgeführt. Es

1) Im Katalog des Nachlaſſes unter No. 131 aufgeführt.

ist ein dichter, Jahrhunderte alter Wald, der von der Abendsonne beschienen wird; auf der rechten Seite haben wir nächtliches Düster, links fallen die schrägen Sonnenstrahlen herein: es ist ein förmlicher Kampf zwischen Licht und Finsterniß, der von eminenter Wirkung ist. Die ganze Stimmung ist für die dargestellte mythologische Scene ungemein characteristisch.

Ein großes Gemälde in der Eremitage in St. Petersburg, welches die Jagd des Kalydonischen Ebers darstellt, wurde früher Rubens zugeschrieben;[1]) Waagen hat aber 1861 gefunden, daß es kein Werk desselben, sondern daß es „des großen Namens Rubens, den es bisher getragen, in keiner Weise würdig ist".[2])

Im Kataloge von Rubens Nachlaß war noch ein Gemälde »Atalante und Meleager» unter Nr. 163 erwähnt; wohin es kam, ist nicht bekannt. Eine Landschaft mit Meleager und Atalante, die den Eber tödten, wurde 1732 in Amsterdam verkauft.

Die andere Scene: »Meleager, der Atalante den Kopf des Ebers übergiebt«, ist auf drei Gemälden dargestellt. Das eine in der Dresdener Gallerie, gestochen von J. Meyssens, einem Anonymus (etwas variirt) und von C. Bartsch (Sch. 128.35. 129.36.37), zeigt Atalante unter einem Baume sitzend, vor ihr steht Meleager, den Arm um ihren Hals, die Hand auf ihre Schulter legend, und übergiebt ihr den Eberkopf, zwischen ihnen ist Amor; ein Hund springt an seinen Knieen hinauf, zu seinen Füßen liegt der Leib des Ebers, in Wolken erscheint eine Discordia mit Schlangen im Haar. Atalante ist eine üppige Flamländerin, erinnert an Rubens' Frau; Meleager ist eine prächtige, männliche Gestalt; Antikes ist aber nichts in diesem vorzüglichen Bilde.

Das zweite dieser Gemälde ist in der Marlborough-Sammlung in Blenheim, gestochen von Cornel. Bloemaert, einem Anonymus und (wahrscheinlich) P. Spruyt (Sch. 129. 88. 89. 90); die sitzende Nymphe sieht hier zärtlich den jungen Jäger an, der ihr zur Seite steht und ihr den Eberkopf, den er an einem Ohr hält, hinreicht, während er mit der andern Hand den an ihm hinaufspringenden Hund liebkost. Hinter ihr erscheint ein Jäger, der auf einem

1) So Smith, *Catal.* p. 157 n. 548.

2) Waagen, Gemälde der Eremitage, S. IV. — Die Composition unterscheidet sich von den beiden anderen vor allem dadurch, dass Meleager links, Atalante rechts steht und der Eber zwischen beiden nach vorne durchbricht; zwei Jäger nahen zu Pferd im Galop.

Horn bläſt, ganz hinten Discordia, die die Schlangen aus dem Haare löſt. Figuren bis zum Knie. Wieder in etwas anderer Compoſition finden wir dieſen Gegenſtand auf einem Gemälde in der Münchener Pinakothek, geſtochen von Guil. Panneels (Sch. 129. 91), und auf einem Stiche von C. J. Pigace (Sch. 129. 92).

Die Darſtellungen entſprechen folgenden Verſen Ovids, Metam. 8, 425—429.

„Nimm ſie, — ſprach Meleagros — nonakriſches Mädchen, die Beute,
„Die mir ward, und es falle der Ruhm uns beiden zum Antheil!
„Und das erſtrittene Fell, das ſtarrte von ſtruppigen Borſten,
„Giebt er ihr hin und den Kopf, mit mächtigen Hauern bewaffnet.
„Hoch war jene erfreut ob der Gabe zugleich und des Gebers.“

Bei Ovid geht dies aber in Gegenwart der übrigen Jäger vor ſich; bei Rubens ſind auf zwei der Compoſitionen die beiden allein, auf der anderen iſt nur der eine Jäger mit dem Horne dabei. Den Streit, der durch den Neid der anderen entſteht, deutet Rubens durch die Erſcheinung der Discordia an, die Liebesbeziehungen zwiſchen Meleagros und Atalante durch Amor.

Eine große Zahl von Stoffen hat Rubens dem Sagencyclus des Trojaniſchen Krieges entnommen. Unter den Ereigniſſen, die dem Kriege vorangehen, iſt das erſte die »Hochzeit von Thetis und Peleus«; ſie wird uns in einer Compoſition vorgeführt, von der wir den Stich von Francisc. v. d. Wyngaerde (Sch. 130. 98) beſitzen. Dargeſtellt iſt die Göttertafel auf dem Pelion; auf der hinteren Seite ſitzen Jupiter und Juno, zur Linken des erſteren Neptun, zur Rechten Junos das vermählte Paar, Thetis und Peleus; auf der Vorderſeite ſehen wir Venus mit Amor, daneben Minerva mit Helm und Speer. Jupiter giebt eben den Zankapfel Merkur; Eris, die ihn hereingeworfen, enteilt im Hintergrunde. Das iſt alles ſehr realiſtiſch und menſchlich, mit kräftigen flämiſchen Geſtalten dargeſtellt; Juno ſieht aus wie eine biedere, dicke Hausfrau; Venus, ganz nackt, iſt etwas plump und anmuthlos; an eine antike Scene erinnert das Bild nicht, aber das Ganze iſt recht bewegt und Haltung und Ausdruck der drei Göttinnen, deren jede den Apfel haben will, iſt ſehr characteriſtiſch.

Eine beſtimmte Quelle, aus der Rubens hier ſchöpfte, iſt nicht zu nennen; der Apfel der Eris iſt bekanntlich erſt ein

Motiv, das in ſpäterer Zeit, in den alten Mythus eingeführt wurde.[1]) Rubens kann dieſe Verſion aus Tzetzes zu Lykoph. 93, Servius zu Verg. *A.* 1. 27 oder Hygin *fab.* 92 entnommen haben.

Die hierauf folgende Scene führt uns eine brillante Skizze, im Beſitze von C. F. Windelſtaedt in Frankfurt a. M. vor: Juno, Minerva und Venus ſteigen auf einer Wolke herab, um vor Paris zu erſcheinen. Was nun folgt, das »Urtheil des Paris«, iſt ein Gegenſtand, der Rubens beſonders anſprechen mußte. Drei Gemälde ſind bekannt, in denen er dasſelbe darſtellte, und außerdem noch ein Entwurf zu einem Silberrelief.

Zwei von den Gemälden haben eine weſentlich gleiche Compoſition; von dieſen befindet ſich das eine in der Nationalgallerie in London (früher in der Galerie d'Orléans), das andere kleinere, das vermuthlich identiſch iſt mit dem Bilde, das ſich im Beſitze des Grafen Brühl befand, in der Dresdener Gallerie.[2]) Geſtochen iſt dieſe Compoſition von A. Lommelin, Tardieu und Moïtte (nach dem Brühl'ſchen Bilde), R. Woodman, von einem Anonymus und J. Couché und Dambrun (Sch. 126. 60—64).

Wir ſehen auf dieſen beiden Gemälden in einer ſchönen Landſchaft links unter einem Baume ſitzend den Schäfer Paris, neben ihm ſteht Merkur; zur Rechten in einer ziemlich mit der Bildfläche parallelen Reihe die drei Göttinnen und zwar zuäußerſt rechts Venus, dann Minerva, dann Juno; Venus iſt ganz enthüllt und wendet Paris, wie dem Beſchauer, die Vorderſeite zu, die Arme hält ſie über dem Kopf zuſammen, Stellung und Ausdruck iſt recht kokett; die beiden anderen ſehen wir von der Rückſeite; ſie verhüllen ſich zum Theil mit dem Gewand vor den Blicken des Paris; Juno zeigt eine majeſtätiſche, etwas hochmüthige Haltung; Minerva hat die Arme vor der Bruſt gekreuzt; neben Venus, in der linken Ecke des Bildes, kauert ein Amor, Minerva

---

1) Vergl. des Verf. „Venus v. Milo", S. 97.

2) Mit Unrecht hat Waagen (Kl. Schr. S. 285) dieſes Bild für eine Copie eines Schülers von Rubens erklärt. In dieſem Sinne äuſsert ſich auch der Inſpector der Dresdener Gallerie, Guſtav Müller, in einer gef. brieflichen Mittheilung. „Es iſt unfaſslich", ſagt derſelbe, „wie Waagen einen Augenblick die Autorſchaft Rubens' an dieſer Perle, nicht nur unſerer Gallerie, ſondern auch unter den anderen kleinen Bildern des Meiſters anzweifeln und es für die Copie eines Schülers erklären konnte. Jeder Strich zeigt die Hand des geiſtreichen Flamländers und zwar in noch höherem Grade als das ebenſalls vortreffliche Bild der Nationalgallerie in London."

ift von der Eule, Juno vom Pfau begleitet; zu den Füßen des Paris fitzt ein Schäferhund, im Hintergrunde weiden feine Schafe. Ein kleiner humoriftifcher Zug ift die Animofität zwifchen dem Hunde des Paris und dem Pfau der Juno. In der Luft ift eine Eris fichtbar, die fymbolifch die Folgen des Parisurtheils andeutet. In einigen Punkten find das Londoner und das Dresdener Exemplar etwas verfchieden. Auf erfterem hält Paris die Hand mit dem Apfel erhoben und ift im Begriff, denfelben zu überreichen, auf letzterem dagegen hält er die Hand gefenkt und überlegt noch die Wahl. Auf dem Londoner Exemplar hat Paris keine Kopfbedeckung, ift mehr entblößt und im Ganzen idealer gehalten als auf dem Dresdener Bilde; auf letzterem erfcheint er als ein biederer, derber Schäfer aus Rubens' Heimath, der auf dem Kopfe ftatt der phrygifchen Mütze — einen Strohhut trägt und recht breit und behaglich dafitzt. Sodann find auf letzterem noch zwei weitere Amoren, einer zwifchen Minerva und Juno und einer, der das Gewand der Venus hält, fowie die Köpfe von drei Waldgöttern hinzugefügt, die die Scene belaufchen.

Die Formen der Göttinnen find fchön, allerdings nicht antikifirend, und Venus hat auch nicht die ideale Schönheit der griechifchen Göttin, aber Geficht und Körper find anmuthig und reizvoll; es find blühende, fein durchgebildete Körper. Ganz modern find die Frifuren; die der Juno ift fehr zerzauft. Die Mannigfaltigkeit in der Stellung und Haltung der drei Göttinnen ift fehr malerifch. Die Figuren des Londoner Bildes find ungewöhnlich forgfältig vollendet, die Landfchaft ift breit und frei behandelt; die Farbe ift kräftig, wahr und warm.

Das dritte Gemälde, welches das »Urtheil des Paris« darftellt, ift im Madrider Mufeum (vergl. die beigeg. Tafel V). Es zeigt eine vielfach von den beiden obigen verfchiedene Compofition, und zwar befteht der Hauptunterfchied darin, daß hier Venus nicht zuäußerft rechts, fondern in der Mitte zwifchen Minerva und Juno fteht, und daß Minerva und Venus uns und Paris die Vorderfeite zuwenden, Juno zuäußerft rechts die Rückfeite. Sie halten mit den Händen ihre abgelegten Gewänder und erfcheinen faft ganz nackt. Neben Minerva liegt Helm und Schild; das linke Bein der Venus umfaßt ein fich anfchmiegender, ziemlich üppiger Amor; ein anderer in der Luft fetzt ihr einen Kranz auf's Haupt; der Pfau und die Eule find nicht zu fehen; ebenfo fehlt die Eris.

ZU S. 140.



Lichtdruck v. Ad. Braun & Cie. Dornach.

DAS URTHEIL DES PARIS.

MUSEUM IN MADRID.

Goeler v. Ravensburg, Rubens u. d. Antike.

Jena, Hermann Costenoble.

Paris hält das Haupt auf die Hand geſtützt und prüft noch vorgebeugt; der neben ihm ſtehende Merkur hält den Apfel empor. Der Schäferhund ſitzt nicht zu Paris Füßen, ſondern ſteht hinter ihm. Paris iſt eine edlere, der Antike mehr entſprechende Geſtalt als in den beiden anderen; ſeine Tracht iſt ebenfalls idealer gehalten, aber ſie iſt nicht die des Phrygiers, ſondern eher eine griechiſche; Arme und Beine ſind entblößt, die phrygiſchen Hoſen und die phrygiſche Mütze fehlen. Merkur iſt eine ſchöne Geſtalt, trägt ſeinen Flügelhut und Schlangenſtab. Die Göttinnen ſind drei ſchöne Frauen, allerdings im Rubens'ſchen Sinn; in Haltung und Blick hat Venus (das Portrait ſeiner Gemahlin Helene) nichts Kokettes, wie in den beiden anderen Bildern, ſondern etwas Königliches im Vorgefühl des Sieges, doch auch einen lieblichen, holdſeligen Zug; Minerva und Juno ſehen etwas ſonderbar aus, letztere hochmüthig. Die Auffaſſung des Madrider Bildes iſt idealiſtiſcher als die der beiden anderen. Ob das Madrider oder Londoner Bild vorzuziehen ſei, iſt zweifelhaft. Auch das Madrider hat große maleriſche Vorzüge. „Die Göttinnen ſind in einem beſonders lichten, Paris und Merkur in einem klaren braunen Ton gehalten, der landſchaftliche Hintergrund iſt trefflich, die Ausführung leicht und ſpielend.“ [1]) „Dies Bild,“ ſagt Juſti, „iſt wie ein ſtrahlender Sonnenuntergang nach einem heiteren, unbewölkten Sommertag.“ [2])

Wie wir ſchon früher erwähnten, finden ſich in dieſen Darſtellungen von Rubens einige Motive eigenthümlicher antiker Tradition, die offenbar von ihm jenen beiden antiken Reliefs in Rom entnommen wurden, welche auch Raffael für ſeine Zeichnung des Parisurtheiles, die Marcanton geſtochen hat (Pass. 137, Bartſch 245), benutzte, nämlich das Relief der Villa Medici, und das Relief der Villa Pamfili; [3]) möglich wäre allerdings, daß die betreffenden Motive nur indirekt durch Raffaels Zeichnung resp. Marcantons Stich auf Rubens übergingen; letzterer war jedenfalls auch von Einfluß auf Rubens, wie überhaupt auf eine Reihe ſpäterer Darſtellungen des Parisurtheiles bis in die neueſte Zeit. Ueberein-

---

1) Waagen, Gemälde in Spanien, a. a. O. S. 93.

2) Juſti, a. a. O. S. 263.

3) Vergl. O. Jahn, in d. Berichten der ſächſ. Geſ. d. W. *Phil. hist. Cl.* 1849 II. S. 59 ff. ſpeciell S. 67—69, Abbild. Taf. IV u. VI. — Abbild. d. Relief Pamfili in d. *Annali del Inst. IX. tav. H.* — Springer, Raff. u. Michelang. S. 310 u. 311.

ſtimmend finden wir auf Rubens' Bildern und den beiden Reliefs Paris ſitzend dargeſtellt mit ſeinem Schäferſtocke, neben ihm ſitzend auf der uns zugewandten Seite ſeinen Hund, auf der anderen Seite Merkur mit ſeinem Stab, vor Paris ſtehend die drei Göttinnen. Die Heerde im Hintergrunde ſehen wir auf den beiden Reliefs, wie auf den drei Gemälden; die Nike, die auf dem Relief der Villa Medici Venus bekränzt, iſt auf dem Madrider Bilde in einen Amor verwandelt; auf beiden Reliefs wie auf dem Londoner und Dresdener Bilde iſt neben Juno der Pfau; Venus iſt auf dem Relief der Villa Pamfili nackt, ihm iſt auch das Motiv des ſich anſchmiegenden Amors entnommen, das im Madrider Bild benutzt iſt. Dieſelben Motive fand Rubens auf Raffaels Compoſition verwerthet; in dieſer ſind die übrigen auf den beiden Reliefs mit dem Parisurtheil verbundenen Gruppen mit hereingenommen und ſpeciell nachgebildet, Rubens aber hat ſich nur auf die Gruppe von Paris, Merkur und den Göttinnen beſchränkt. Daß die Formen der Rubens'ſchen Darſtellungen weder mit denen des antiken Reliefs, noch denen des Raffael'ſchen Blattes verwandt ſind, brauche ich kaum noch hervorzuheben.

Sehr verſchieden von den drei Gemälden iſt die Darſtellung des »Parisurtheiles«, die Rubens als Vorbild zu dem Relief auf der Silberkanne malte, die für Karl I. von England ausgeführt wurde und zu der das oben beſprochene Plateau mit der »Geburt der Venus« gehört. Die Kanne und den aufgerollten ſchmalen Reliefſtreif finden wir auf dem ebenfalls oben erwähnten Stiche von Jacobus Neffs; über den Verbleib des Vorbildes, das wahrſcheinlich ein Griſaillegemälde war (wie die »Geburt der Venus«), iſt nichts bekannt.

In der Mitte des Streifens ſteht Minerva, neben ihr links Venus, an deren Bein ſich Amor ſchmiegt, neben dieſer Juno die uns den Rücken zukehrt, ihr Pfau ſitzt auf dem Baume daneben. Rechts von den Göttinnen ſitzt Paris, der hier nun die phrygiſche Mütze trägt; das Gewand iſt nur um die Hüften geſchlungen, das Haupt nachdenklich in die Hand geſtützt; vor ihm liegt ſein Hund, neben ihm ſteht Merkur, der den Apfel hochhält. Dazu kommen noch Motive, die ſich in den drei Gemälden nicht finden. Eine Victoria mit dem Siegeskranze in der Hand eilt von rechts herbei. Am rechten Ende ſitzt Jupiter mit dem Scepter, den Adler neben ſich. Am linken Ende iſt ein Flußgott mit

zwei Nymphen gelagert. In der Ferne sieht man einen antiken Tempel, hinter Paris einige Schafe.

Die zuletzt erwähnten Motive weisen wieder auf das Relief der Villa Medici und Raffaels Blatt hin, wenn sie auch allerdings modificirt sind. Der Jupiter mit Scepter und Adler findet sich auf dem Relief der Villa Medici mit andern Gestalten rechts oben auf Wolken thronend; die fliegende Victoria von dort ist zu einer laufenden geworden, aus der Gruppe dreier gelagerter Flußgötter eine Gruppe eines Flußgottes mit zwei Nymphen. Die übrigen auf die beiden Reliefs zurückgehenden Motive, die oben bei den Gemälden besprochen wurden, brauche ich hier nicht nochmals zu bezeichnen. Das Motiv der Juno entspricht dem der Minerva auf Raffaels Blatt, die Paris, über sein Urtheil erzürnt, ihre volle Rückseite zeigt und eben das Gewand umwerfen will. Der Eindruck des Ganzen nähert sich bei dieser Darstellung mehr dem einer antiken Scene als bei den Gemälden.

Auf das Parisurtheil folgt «die Entführung der Helena.« Diese hat Rubens dargestellt auf einem Gemälde im Escurial, das mir nicht weiter bekannt ist, und auf einer Zeichnung in der Albertina in Wien, die vielleicht eine Skizze zu jenem ist. Wir sehen auf derselben Helena mit Gewalt entführt; der vorderste der wild aussehenden Genossen des Paris, die in einem Boote sitzen, sucht Helena, die wieder in ganz modernem Costüm erscheint, am Gewande in das Boot hineinzuzerren; hinter ihr steht Paris und umschlingt sie mit einem Arme, während er dem Griechen, der sie am Arme zurückhält, einen Fußtritt versetzt; zwei andere kämpfen im Hintergrunde mit einander; links sieht man das Schiff des Paris. Es ist eine ungemein kühne, dramatisch bewegte Composition mit derben Kraftgestalten. Helena entflieht also hier nicht freiwillig und heimlich mit Paris, wie bei Homer, Ilias, 3. 174 oder Euripides, Troad. 939, sondern wird geraubt, mit Gewalt den Gefährten entrissen, wie bei Lykophron, Kass. 106, Servius zu Verg. A. 1. 526, Dict. 1. 3. Ptolem. Heph. 4; auf eine dieser Stellen dürfte also Rubens' Darstellung zurückgehen.

Nach diesen Darstellungen aus der Vorgeschichte des Trojanischen Krieges kommen wir zu den Darstellungen von Scenen und Gestalten des Trojanischen Krieges selbst. Mit besonderer Vorliebe hat Rubens den schönsten und tapfersten der Griechen

vor Troja, Achilleus, behandelt; sein Leben und seine Thaten hat er in einem Cyclus von acht Skizzen dargestellt, die als Vorlagen zu Gobelins (Teppichen) dienten und von Franc. Ertinger in Antwerpen 1679, viel besser von B. Baron in London 1724 gestochen wurden (Sch. 217. 15. 218. 16). Zwei der Skizzen, Nr. 8 u. 6, sind im Besitze von Herrn G. John Vernon, die andern sechs in der Sammlung des Herrn Smith Barry in England; fünf von den Teppichen sind 1875 in Antwerpen verkauft worden und an das Museum der Hallepoort zu Brüssel gelangt. Die Compositionen haben eine Umrahmung, die auf jeder Seite eine auf den Gegenstand bezügliche Herme zeigt.

Die ersten drei dieser Compositionen behandeln die Jugendgeschichte Achills und stellen drei Scenen dar, welche der nachhomerischen Sage angehören. Welcher der unten angegebenen Quellen Rubens dieselben entnommen, ist nicht zu bestimmen; vielleicht ist am ehesten an die Achilleis des Statius zu denken, in der alle drei Scenen vorkommen.

Erstes Bild. »Achill« durch Thetis in den Styx getaucht. Die leicht gekleidete Nymphe beugt sich zum Styx hinab und taucht ihr Kind kopfüber in denselben hinein, indem sie es am Fuße hält; neben ihr steht die Parze mit Spinnrocken und Fackel; im Hintergrunde ist eine Burg zu sehen. Diese Scene findet sich bei Fulgentius, Myth. 3. 7 und Statius, Achilleïs 1. 269 („In stygischen Fluthen stählt' ich den Sohn, wär' es nur ganz geschehen".) Es ist eine geistreiche, lebendige Composition.

Zweites Bild. »Achills Erziehung durch Chiron«. Der Jüngling sitzt auf dem Rücken des Centauren, der ihn reiten lehrt, ihm zugleich auch weise Lehren beibringt. Dies ist die wenigst bedeutende dieser Compositionen. Bei Homer wird nur erwähnt, daß Chiron Achill die Heilkunde beibrachte (Ilias 11. 831), als Erzieher Achills erscheint Chiron wieder erst in der nachhomerischen Sage, so bei Pindar, Nem. 3. 45, Orph. A. 395, Statius, Achilleïs 2. 401, 1. 118. Apoll. A. 4. 813.

Drittes Bild. »Achill bei den Töchtern des Lycomedes entdeckt«. Nahe dem Eingange des Palasthofes sehen wir eine Gruppe von sechs Jungfrauen: die Töchter des Lycomedes, in ihrer Mitte Achill in Frauenkleidern, einen prächtigen Jüngling von edlem, etwas antiken Gesichte. Er setzt eben einen Helm auf, den er aus dem vor ihm stehenden Korbe genommen, während

er die Juwelen verachtet, die die Mädchen unter ſich vertheilen; eine derſelben, in weißen Atlas gekleidet, erſcheint ſehr beſtürzt über Achills Gebahren. Zur Seite ſtehen Ulyſſes und ſein Freund.

Die Töchter, ziemlich moderne Geſtalten, ſind zum Theil ſehr ſchön; vortrefflich kommt der Contraſt des männlichen Weſens zu den Frauenkleidern bei Achill zur Geltung, das Komiſche iſt mit Feinheit vermieden. Dieſe Scene findet ſich bei Statius, Achill. 2. 300, Apoll. 3. 13. 8. Hyg. fab. 96. Dieſes Bild iſt neben den drei folgenden das geiſtvollſte und ſchönſte dieſer Compoſitionen.

Die fünf folgenden Scenen gehören dem Trojaniſchen Kriege ſelbſt an, ſie zeigen uns den Helden vor Ilium und illuſtriren, mit Ausnahme der letzten, Homers Ilias.

Viertes Bild. »Achills Zorn gegen Agamemnon«. Links vorne ſteht der zornglühende Held, der hier gar nicht griechiſch und ideal ausſieht, im Begriff das Schwert zu ziehen und ſich für den Verluſt der Briſeïs zu rächen; er wird verhindert durch Pallas, die lichtumfloſſen hinter ihm erſcheint, ihn am Haare faßt und zum Ertragen ermahnt. Agamemnon, ebenfalls erzürnt, will ſich vom Throne erheben, um den Jüngling anzugreifen, wird aber von Neſtor zurückgehalten; einige andere Griechen ſtehen dabei. Wir haben hier die Illuſtration der Verſe der Ilias, 1. 188—305.

188. „Jener ſprach's, da entbrannte der Peleion', und das Herz ihm
Unter der zottigen Bruſt rathſchlagete, wankenden Sinnes,
Ob er, das ſchneidende Schwert alsbald aus der Hüfte ſich reißend,
Trennen ſie ſollt' auseinander, und niederhaun den Atreiden;
Oder ſtillen den Zorn und die muthige Seele beherrſchen.
Als er ſolches erwog in des Herzens Geiſt und Empfindung,
Und er das mächtige Schwert ſchon auszog, kam Athenaea,
Himmel ab; denn ſie ſandte die lilienarmige Here,
„Hinter ihn trat ſie und faßte das bräunliche Haar des Peliden,
„Ihm allein ſich enthüllend; der Anderen ſchaute ſie Keiner
„Staunend zuckte der Held und wandte ſich: plötzlich erkannt' er
„Pallas Athenes Geſtalt, und fürchterlich ſtrahlt' ihm ihr Auge".

Genau nach Homers Verſen gibt Rubens die Erſcheinung der Athene wieder, auch ſpeciell das Motiv, daß ſie den Peliden am Haare faßt. Die maleriſche Darſtellung der himmliſchen

Erſcheinung iſt eine recht glückliche. Dies iſt die zweite der beſonders ſchönen und geiſtvollen Compoſitionen des Cyclus, wozu dann noch die beiden folgenden gehören.

Fünftes Bild. »Thetis holt bei Vulkan Waffen für ihren Sohn«. Rechts ſteht Thetis, in der Mitte Amor, links Vulkan; alle drei halten einen Schild, der für Thetis beſtimmt iſt; ein zweiter Amor fliegt mit einem Helm herbei, den er einem Tritonen aufſetzt; ein Kyklope bringt einen Panzer herbei; es ſind ſchöne Geſtalten, eine ſehr lebendige, geiſtreiche Compoſition. Wir haben die Illuſtration der Verſe der Ilias 18. 614—617.

„Als nun jedes Geräth vollbracht der hinkende Künſtler,
„Nahm er und legt' es gehäuft vor Achilleus göttliche Mutter.
„Schnell wie ein Habicht herab vom ſchneebedeckten Olympos
„Sprang ſie, und trug von Hephäſtos das ſchimmernde Waffengeſchmeide.

Sechſtes Bild. »Achill erhält Briſeïs zurück«. Neſtor in dunkelgrauem Mantel und karminrothem Gewande bringt die ſchöne Gefangene zu Achill, der von links mit ausgebreiteten Armen auf ſie zueilt. Vier Männer kommen herbei, von denen zwei Gold- und Silbergefäße bringen; der eine, offenbar Odyſſeus, überwacht dieſelben; mit Briſeïs kommen noch vier andere junge Frauen; in der Nähe hält ein Page drei Pferde; in einem Zelt ſieht man den todten Patroklus, zwei Frauen weinen über ihm. Eine, wenn auch nicht an eine antike Scene erinnernde, doch ſehr lebendige geiſtreiche Compoſition, die vierte hervorragende des Cyclus. Briſeïs in modernem Gewand iſt ſchön und anmuthig. Rubens hat ſich hier weniger genau an Homers Erzählung, Ilias 19. 243—281, gehalten; das Opfer und der Schwur des Agamemnon, daß er die Briſeïs nie berührt habe, hat er weggelaſſen; auch ſagt Homer nichts davon, daß Achill der Briſeïs mit offenen Armen entgegengeeilt, vielmehr iſt er ganz vom Schmerze über den Verluſt des Patroklus erfüllt. Die Geſchenke, Geräthe, Pferde und Frauen, ſind in unſerm Bilde an Zahl vermindert; die „Weiber die um den Patroklus ſeufzen“ nennt Homer, Vers 300; die Ueberbringung der Geſchenke überwacht Odyſſeus:

243. „Sieben nahmen ſie dort dreifüßiger Keſſel im Zelte,
„Die er verſprach, zwölf Roſſ' und zwanzig ſchimmernde Becken,
„Weiber auch führten ſie ſchnell, untadlige, kundig der Arbeit,

„Sieben, zugleich die achte, des Brifes rofige Tochter.
„Aber Odyffeus wog die zehn Talente des Goldes,
„Ging dann vor und es folgten die Jünglinge alle mit Gaben“.

Siebentes Bild. »Achill befiegt Hector«. Im Vordergrunde fehen wir Achill in glänzender Rüftung, der Hector, welcher auf Hände und Knie gefallen ift, den Speer in den Hals ftößt, und darüber fchwebend die Göttin Athene; hinten fehr entfernt find eine Anzahl Krieger. Hier hat fich Rubens wieder genau an Homers Erzählung, Ilias 22, fpeciell V. 324—330 gehalten.

„Nur wo das Schlüffelbein den Hals und die Achfel begrenzet,
„Schien die Kehl' ihn entblößt, die gefährlichfte Stelle des Lebens:
„Dort mit dem Speer anftürmend durchftach ihn der edle Achilleus,
„Daß ihm gerad' aus dem zarten Genick die Spitze hervordrang.
„Und er fank in den Staub. . . .“

Auch das Motiv des Beiftandes der Athene ift aus Homer entnommen; ebenfo, daß beide völlig gerüftet find; aber die Rüftungen fehen mittelalterlich, nicht antik aus, ebenfo die Gefichter der Kämpfer. Diefes Bild ift weniger hervorragend.

Achtes Bild. »Achills Tod«. Im Vordergrunde links fehen wir Achill neben einem Altare, auf dem eben geopfert werden follte, zufammengefunken; der Pfeil des Paris hat feine Ferfe durchbohrt; hinten wird er unterftützt von einem der Begleiter, der ebenfo wie der Oberpriefter und ein anderer Begleiter fehr erfchüttert ift; im Hintergrunde am Eingang des Tempels erfcheint Paris von Apollo begleitet.

Rubens hat fich hier an die Verfion der nachhomerifchen Sage gehalten, wonach Achill auf das Verfprechen hin, Polyxena, Priamus' Tochter zur Gattin zu erhalten, in den Tempel des Apoll zu Tymbra waffenlos kam, um ein Bündniß mit den Troern zu fchließen und dort von Paris aus dem Hinterhalt erfchoffen wurde. Diefe Verfion findet fich bei Dictys, *de b. Tr.* 3. 39, Hygin *fab.* 110, Tzetzes *Lykophr.* 307, Servius zu Vergil. A. 3. 85, 322. 6. 57; diefe Autoren dürften alfo die Quelle für Rubens gewefen fein. Daß Achill an der Ferfe die tödtliche Wunde empfängt, ftimmt mit der erften diefer Darftellungen, d. h. mit der Sage, daß Achill nur an der nicht eingetauchten Ferfe verwundbar blieb.

Außer diefem Cyclus hat Rubens auch in zwei Einzelgemälden

die »Entdeckung Achills bei den Töchtern des Lycomedes« behandelt. Auf dem einen derselben, das in der Sammlung von Mr. Abraham Hume ist und von Corn. Vischer, Nicolas Ryckmans und einem Anonymus gestochen wurde (Sch. 136. 6, 7, 8), erscheinen die Töchter des Lycomedes, sechs an der Zahl, in ganz modernem Costüm. Eine ist in weißen Atlas gekleidet; eine zweite in gelbem Kleide kniet vorne bei einem Korbe mit Juwelen, eine dritte in grauem Gewand bückt sich ebenfalls zu demselben herab. Bei ihnen ist noch eine ältere Dame. Im Mittelpunkte des Bildes steht Achill, im Scharlachgewand, mit männlicher Attitude; die Rechte faßt das Schwert, die Linke dessen Scheide, während seine Aufmerksamkeit auf seinen Vater gerichtet ist, der die Hand auf seinen Arm legt; Ulysses ist als Händler verkleidet. Achill macht hier in seinem Damencostüm einen ziemlich linkischen, komischen Eindruck, in dem dritten Bilde des Cyclus ist dieses Motiv viel feiner behandelt; die Töchter erscheinen etwas ältlich und nicht gerade sehr schön, doch ist das Bild in freier, geistvoller Manier gemalt. Von ähnlicher Composition, aber vorzüglicher ist das Gemälde im Madrider Museum. „Es ist mit außerordentlicher Einsicht componirt und in einem hellen und klaren Tone sehr geistreich ausgeführt. Die Deidamia, in weißer Kleidung ist eine der reizendsten blonden Frauen von Rubens. Am wenigsten befriedigt der sehr lebhaft bewegte Achill“. [1])

Sodann war auf einer Skizze, die 1795 aus der Sammlung von Sir Joshua Reynolds verkauft wurde, Thetis, die Jupiter für ihren Sohn Achilles anfleht, dargestellt, und eine Skizze für einen der Triumphbögen von 1635 stellte Vulkan vor, der die Waffen Achills schmiedet. Ersterer entspricht die Stelle der Ilias 1. 495—530, letzterer die Stelle Ilias 18. 468 ff.

Aus der Geschichte des Odysseus haben wir nur zwei Darstellungen von Rubens. Eine Composition, die ein Stich von L. Vorsterman jun. wiedergiebt, (Smith 300 n. 1084) [2]), zeigt »Odysseus und Diomedes«, Hand in Hand, sich dem Tempel der Minerva nähernd, um das Palladium zu rauben. Diese Scene ist Vergils Aeneide, 2, 163—168 entnommen, wo es heißt:

---

1) Waagen, Gemälde in Spanien a. a. O. S. 92.

2) Fehlt bei Schneevoogt.

„ . . . . Nachdem nun
„Tydeus' frevelnder Sohn und des Gräuls Anstifter Ulysses,
„Jenes so schicksalvolle Palladium aus dem geweihten
„Tempel zu reißen gewagt u. s. w."

Die zweite Composition, die einzige aus Homers Odyssee entnommene, ist ein Gemälde im Palazzo Pitti in Florenz, gestochen von Aubert père (Sch. 238. 64). Es ist eine große mythologische Landschaft, auf der uns »Odysseus' Begegnung mit Nausikaa« vorgeführt wird. Die Scene spielt an der Küste der Phäaken, am felsigen Meeresufer. Eine Kette von Felsengebirgen von den kühnsten Formen zieht sich an derselben hin, links hoch emporragend, nach rechts allmählich abfallend. Mehr einwärts sieht man den Palast und die Gärten des Alkinoos, auf einer kleinen Erhöhung an der Küste die Stadt der Phäaken. Das Meer ist noch stark bewegt, der Himmel zum Theil geklärt, zum Theil noch in düstere Wolken gehüllt, über die aber die aufgehende Sonne ihre Strahlen sendet, die einen schönen Sommermorgen ankündigen. In der Mitte des Vordergrundes steht der nackte Odysseus, theilweise von einem Busch verdeckt; in einiger Entfernung von ihm steht Nausikaa, den Schleier vom Gesicht hebend, bei ihr eine Frau und hinten ihre schüchternen Begleiterinnen. Zwei davon, denen sie den Befehl ertheilt, holen von einem prächtigen, von Maulthieren gezogenen Wagen Kleider für Odysseus. In der Luft erscheint Minerva, die sich bei Jupiter über Neptun wegen seiner Verfolgung des Odysseus beklagt. Es ist das schönste Bild dieser Art, ein Werk voll erhabener Poesie und geistreichster Ausführung; die charakteristische Stimmung der Landschaft mit ihrem Gegensatz von Licht und Dunkel entspricht vortrefflich der dargestellten Scene, dem Erlebnisse des Odysseus, der eben dräuender Todesgefahr entronnen ist und dem nun die Rettung naht.

Rubens hat sich hier genau an die Erzählung Homers, Odyssee, 6. Ges., 127—216, gehalten. Odysseus, nackt und mit der dichten Belaubung eines Zweiges verhüllt (128. 29) fleht von ferne mit sanft einschmeichelnden Worten die Nausikaa an (146), die Gefährtinnen fliehen vor dem Manne (138. 799), nur Alkinoos' Tochter beharrt (139), die Mägde legen ihm Mantel und Leibrock hin (214); in den schönrädrigen Wagen mit Maulthieren bespannt, wurden die feinen Gewänder aus der Kammer

gelegt (72—74) — dies ſind einige Einzelheiten, die im Bilde wiederkehren. Athenes Klage hat Rubens aus dem 5. Ges., von Anf. bis 20, herübergenommen.

Ein ſehr unbedeutendes, wahrſcheinlich von einem Schüler ausgeführtes Gemälde in der Liechtenſtein-Gallerie in Wien ſtellt »Ajax und Kaſſandra« dar, wie er ihr vor dem Altar der Minerva Gewalt anthut, eine Scene, die bei Quint. Smyrn 13, 422 und Lykophr. 360, nebſt Scholiaſt. berichtet wird.

Die noch übrigen vier Darſtellungen behandeln die Scenen aus der Geſchichte des Aeneas und ſind Vergils Aeneide entnommen.[1]

Auf einer Skizze im Belvedere in Wien, welche von René Bouvin und A. J. Prenner geſtochen iſt, (Sch. 137. 10. 11), ſehen wir Aeneas, der, Anchiſes auf der Schulter tragend, von Kreuſa und Askanius begleitet, aus dem zerſtörten Troja flieht. Dieſe Scene iſt in der Aeneis, Geſ. 2, 721 ff. geſchildert und von der antiken Kunſt, insbeſondere auf Gemmen häufig dargeſtellt worden. Eine andere Compoſition, die ein Stich von Lucas Vorſtermann jun. (Sch. 137. 12) wiedergiebt, zeigt »Aeneas in der Unterwelt«, dem ſein Vater Anchiſes die Zukunft kündet, wie in der Aeneis, 6. Geſ. 670 ff., ſpeciell 752 ff. erzählt wird.

Eine mythologiſche Landſchaft im Beſitz von Mr. Thomas Hope in London, geſtochen von S. à Bolswert (Sch. 231. 52, 2) führt uns den »Schiffbruch des Aeneas« bei den Strophaden vor, nach Aeneis, 3. Geſ. 192—224. Wir ſehen auf derſelben einen Felſen ſchroff aus dem Meer aufſteigen, auf dem oben ein Leuchtthurm ſich erhebt und der gegen die Landſeite, nach links, allmählich abfällt. Rechts iſt der Himmel mit Wetterwolken bedeckt, das wildbewegte Meer brandet an dem Felſen; das Schiff des Helden iſt an demſelben zerſchellt, es iſt im Begriff zu ſinken, zwei Männer ſind noch auf demſelben; ein dritter klammert ſich an den Stamm eines gebrochenen Baumes, ein vierter klettert, von einem neben ihm Knienden unterſtützt, das ſteile Ufer hinan. Links haben ſich fünf Männer um ein Feuer verſammelt, zwei andere laufen nach der Küſte. Der brillante Effekt dieſes Bildes wird erhöht durch den Contraſt zwiſchen der durchbrechenden glühenden Morgenröthe und den ſchwarzen Sturmwolken, die

1) *Smith*, *p.* 170 n. 590 nennt ein Bild »Cimon und Iphigenie«, das 1713 aus der Sammlung v. Loo verkauft wurde, doch iſt nichts weiter darüber bekannt; der Gegenſtand iſt ganz unklar.

über der See hängen, die landſchaftliche Stimmung iſt wieder ſehr dem dargeſtellten hiſtoriſchen Vorgange entſprechend. Beſtimmte Einzelheiten der Vergil'ſchen Erzählung ſind von Rubens nicht wiedergegeben, ſondern nur der allgemeine Gedanke.

Eine Bleiſtiftzeichnung »Aeneas und Dido« in der Albertina in Wien ſtellt dar, wie Aeneas und Dido auf der Jagd vom Unwetter überfallen werden und zuſammen in eine Kluft flüchten; die Scene, welche im 4. Geſ. der Aeneis, 117—166, geſchildert wird. Die Königin in prächtigem, oben von Spangen gehaltenen Gewande (v. 139), den Köcher auf dem Rücken (v. 138), ſitzt zu Pferde; Aeneas iſt abgeſtiegen und faßt ſie um die Taille, um ihr herabzuhelfen. Auf ſeinem Pferde hat ein Amor Platz genommen, ein zweiter ſchwebt über den beiden, ein dritter läuft hinter zwei Jagdhunden her; links in der Ferne ſieht man einen Fußgänger und einen Reiter vor dem hereingebrochenen Unwetter flüchten.

160. „Unterdeſſen beginnt bei dumpfen Getöſe der Himmel
„Sich zu umzieh'n; drauf folgt Platzregen mit Hagel gemiſchet.
„Rings das Gefolge der Tyrer und rings die trojaniſche Jugend,.
„Cyprias Dardanerenkel zugleich, durchfliehn das Gefilde,
„Bang und ſuchen ein Dach. Her ſtürzt von den Bergen der Waldſtrom.
„Dido geräth mit dem Fürſten der Troer in ein und dieſelbe
„Kluft. . . . . ."

Die Amoren ſind eine Zugabe von Rubens, welche das Liebesverhältniß ſymboliſiren, das ſich hier entſpinnen wird. Eine ähnliche Compoſition zeigt das Gemälde »Dido und Aeneas« im Madrider Muſeum, das dem Katalog [1]) zufolge eine Copie nach Rubens iſt; über das Original iſt aber nichts bekannt.

Als die letzte der Darſtellungen aus der griechiſchen Heroenwelt und als den Höhepunkt der zweiten Abtheilung, ſo wie das Venusfeſt den Höhepunkt der erſten bildete, haben wir zu betrachten das herrliche Gemälde in der Münchener Pinakothek: »Die Amazonenſchlacht«. Geſtochen iſt dasſelbe von Lucas Vorſtermann 1623 in ſechs Blättern, von F. Ragot in drei Blättern, von G. S. und J. G. Facius, Nicolas Viſcher und einem Anonymus in Paris (Sch. 136. 1. 2. 3. 4. 5). Eine Skizze, wahrſcheinlich die Originalſtudie zu dem Gemälde, in der die Gruppen etwas

1) *D. P. de Madrazo, Catalogo etc. p.* 324 *n.* 1639.

anders eingeordnet ſind, befand ſich früher in der Galerie d'Orléans. Dargeſtellt iſt der Sieg der Griechen unter Theſeus über die Amazonen, die von ihrer Königin Taleſtris geführt werden, auf der Brücke über den Fluß Thermodon (in Pontos), wo der Kampf ſich zum entſcheidenden Ausgang zuſammendrängt. Es iſt ein Reiterkampf; Griechen und Amazonen ſind zu Pferde. In der Mitte auf dem Brückenbogen iſt der Kampf am wüthendſten entbrannt. Ein Grieche holt eben zum Hiebe auf eine Amazone aus, während deren Pferd das ſeine in die Schnauze beißt und beide ſich wild aufbäumen. Ein zweiter Grieche ſtreckt über den Rücken des erſteren weg den Arm aus und ſucht eine Amazone von ihrem aufbäumenden Pferde herabzureißen. Dieſe vier Geſtalten erſcheinen förmlich in einander verſchlungen. Zu beiden Seiten am Ufer des Fluſſes ſetzt ſich der wilde Kampf fort. Zur Rechten wird eine verwundete Amazone, die mit dem Fuß im Steigbügel hängen geblieben, von ihrem ſchwarzen einherraſenden Pferde geſchleift. Drei andere ſtürzen in übereilter Flucht mit ihren Pferden kopfüber in die blaugrüne Fluth, die bei ihrem Falle wild aufwogt; zwei andere ſuchen ſich ſchwimmend zu retten, wieder zwei andere treiben ſchon entſeelt auf den Wellen. Zur Linken ſprengen Griechen und Amazonen auf die Brücke, einige finden keinen Raum mehr, ſetzen in den Fluß hinab und ſelbſt hier wird der wilde Kampf fortgeſetzt. Eine in den Fluß ſetzende Amazone durchbohrt noch, ſich umwendend, den Griechen, der einen Streich nach ihr führt, während ein anderer noch im Fluſſe eine Amazone mit ſeinem Speer tödtet. Vorne am Abhang liegen zwei todte Amazonen, denen ein roher Krieger die letzten Hüllen wegzieht. Auf der uns abgewandten Seite der Brücke läßt ſich eine Amazone von derſelben in einen ſchon überfüllten Kahn herab, in den auch ſchon ein Grieche hineingeſprungen iſt, der ihre Gefährtinnen tödtet. Andere Amazonen ſind ſchon in dem Fluſſe oder werden vom Feinde hineingedrängt. Am Horizont ſehen wir durch den Bogen der Brücke eine brennende Stadt.

Die literariſche Quelle, aus der Rubens das Thema dieſer großartigen Compoſition entnahm, war ſehr wahrſcheinlich Plutarch, Theſeus c. 26, wo dieſer Kampf geſchildert wird. Das Grundmotiv der Compoſition, die Verlegung des Kampfes auf einen Brückenbogen, entlehnte Rubens dem berühmten im Jahre 1577 durch Brand zu Grunde gegangenen Bilde Tizians, der »Schlacht

von Cadore«; dies geht hervor aus der in den Uffizien zu Florenz befindlichen Tizian'fchen Skizze und aus einer mit Bifter getufchten Federzeichnung, die Rubens von Tizians Gemälde machte und die erhalten geblieben ift (Sammlung de Cofter in Brüffel). Mit hoher Meifterfchaft hat Rubens diefes geiftreiche Motiv ausgeführt und die übrigen Motive in confequenter Weife daran geknüpft. Durch die hohe Lage der Brücke im Mittelgrunde gewann Rubens einen breiten Vordergrund, zur deutlichen Entwickelung geeignet, und fteigerte den Eindruck der Furchtbarkeit des Kampfes aufs Höchfte durch die fchreckliche Alternative: Tod durch's Schwert oder in den Fluthen.[1])

Rubens' Kraftnatur und Vorliebe für das Dramatifche konnte fich hier völlig frei ergehen; er fühlte fich hier fo recht auf feiner Domäne, er wußte mit genialer Sicherheit diefe erregtefte und verwickeltfte aller Kampffcenen künftlerifch völlig zu bewältigen, fo daß trotz allem Getümmel, Rennen und Stürzen von Menfchen und Pferden wir durchaus keinen verwirrenden, fondern einen einheitlichen und klaren Eindruck erhalten. Von diefem Gefichtspunkt aus fteht diefes Werk wohl einzig da. Rubens hat hier in keiner Weife eine antikifirende Richtung verfolgt, und doch ift diefes Gemälde wie wenig andere geeignet, uns von dem griechifchen Heroenthum und antiker Heldenkraft die lebendigfte Vorftellung zu geben.

Der Gegenfatz zwifchen männlicher Kraft und weiblicher Kühnheit und zugleich Anmuth ift hier in der mannigfaltigften Weife und den geiftreichften Motiven ausgeführt. Neben den edlen, kräftigen Männern und den fchönen, zum Theil reizvollen Frauen find auch die prächtigen Pferde hervorzuheben. Das Colorit ift von großer Kraft; der Gegenfatz von Himmelslicht und Brandgluth wirkt vortrefflich; die Ausführung aller Haupttheile ift ebenfo geiftreich wie fleißig.

Die Amazonenfchlacht dürfen wir mit Roofes[2]) als eine der hervorragendften Schöpfungen bezeichnen, welche die Malerei je hervorgebracht hat und die fchönfte unter den mythologifchen Darftellungen von Rubens, deren Befprechung wir hiermit fchließen.

---

1) Auf der oben erwähnten Skizze rafte der Kampf am Fufse der Brücke, ftatt auf derfelben (nach *Smith*, *Cat. p.* 165).

2) Roofes, Gefchichte der Malerfchule Antwerpens I. Bd. S. 204.

Diese Betrachtungen werden genügend gezeigt haben, daß auf dem Gebiete der mythologischen Malerei kein zweiter Meister Rubens an Fruchtbarkeit gleichkommt, in der Zahl der Werke an ihn hinanreicht. Ebenso hat sich evident ergeben, wie ungemein reichhaltig und mannigfaltig sein Stoffkreis ist. Ueberblicken wir die mythologischen Compositionen der italienischen Renaissancemalerei, so finden wir bei Rubens mit wenigen Ausnahmen sämmtliche Stoffe, die die italienischen Renaissancemeister zusammen behandelt haben, vertreten. Es fehlen bei ihm nur: Apoll und die Musen, Bacchus und Ariadne, Diana und Endymion, Venus und Vulkan, Aurora, Galatea, die Thaten des Hercules mit Ausnahme von vier, und einige wenige andere. Dazu kommt aber noch, daß Rubens eine ganze Reihe von Stoffen behandelt hat, die wir bei keinem der Renaissancemaler oder wenigstens nicht in irgendwie bedeutenden Werken finden. Ich erinnere hier z. B. an Saturn, seine Kinder fressend, Juno und Argus, Juno und Ixion, Latona und die Frösche, Juno bildet die Milchstraße, Boreas und Oreithya, Raub der Proserpina; sodann aus der Heroenwelt: Raub der Hippodamia, Cadmus, Bellerophon, Raub der Töchter des Leucipp, Entdeckung des Erichthonios, Tod des Hippolytos, Orpheus, die Thiere bezaubernd, Prokne und Tereus, Kalydonische Jagd, Meleager und Atalante.

Aus der Heroenwelt, insbesondere aus den landschaftlichen Sagen hat Rubens weit mehr Stoffe behandelt als die Renaissancemaler, welche sich hier in der Hauptsache auf Perseus und Andromeda, die Thaten des Hercules und Scenen aus dem trojanischen Kriege beschränkten. Die weitaus meisten Renaissancekünstler gingen nicht über den seit dem 15. Jahrhundert Gemeingut gewordenen mythologischen Stoffkreis hinaus und stellten selten etwas abgelegenere, noch nicht behandelte Stoffe dar; nur Giulio Romano und mehr noch Primaticcio machen hier eine Ausnahme; Rubens aber übertrifft auch sie in dieser Hinsicht noch.

Venus und ihren Kreis hat Rubens zwar kaum weniger vielseitig behandelt als die Renaissancemeister, aber in der Gesammtheit seiner mythologischen Composition spielt er nicht die hervorragende Rolle wie bei jenen. Das umgekehrte gilt von den Darstellungen aus dem Jagdleben Dianas und ihrer Nymphen und aus dem bacchischen Kreise, die bei Rubens eine größere Rolle spielen und weit umfassender und vielseitiger von ihm behandelt sind.

Bei Wahl und Behandlung der mythologifchen Stoffe zeigen die Maler der italienifchen Renaiffance mit wenigen Ausnahmen eine Richtung auf das Ruhige, Idyllifche, Heitere, Anmuthige, wie es befonderes in den Darftellungen aus dem erotifchen und bacchifchen Kreife zur Geltung kommt. Das fehen wir z. B. deutlich bei Raffael, der bei feinem Cyclus »Amor und Pfyche« die ernfteren Motive in Apuleius' Fabel übergeht und alles vermeidet, was den heiteren und feftlichen Eindruck ftören könnte. „In der Antike muthet ihn das heroifche Element weniger an, als der Kreis des Bacchus und Eros, als die Typen der Lebensluft und des feligen Genuffes". [1]) Diefelbe Richtung finden wir bei Tizians ruhenden Venusgeftalten oder bei feinen und Correggios liebeathmenden Paftoralftücken und Idyllen.

Wir finden diefe Richtung auch bei Rubens und zwar fo ziemlich in der Hälfte feiner mythologifchen Compofition, wenn auch nicht immer in fo ausgefprochener Weife; in der andern Hälfte aber tritt die Richtung auf das Ernfte, Bewegte, Leidenfchaftliche, Heroifche, Tragifche hervor: hierher gehören die zahlreichen Entführungs- und Kampffcenen, auch die Entdeckungsfcenen: hier liegt ein bedeutender Unterfchied zwifchen ihm und der italienifchen Renaiffance. Diefer zweiten Richtung gehören Werke wie die «Entdeckung des Erechthonios«, der »Raub der Töchter des Leucipp«, das »Venusfeft« zum Theil und die »Amazonenfchlacht« an. Diefen gegenüber ftehen als Höhepunkte der mythologifchen Malerei der italienifchen Renaiffance Raffaels »Galatea«, »Amor und Pfyche« und Tizians Venusdarftellungen. Hier ift der Unterfchied deutlich. Rubens' Naturell war die Richtung auf das Leidenfchaftliche, Heroifche weitaus am meiften entfprechend; daß er dennoch auch ruhige, heitere Compofitionen von folchem Werthe wie die »drei Grazien«, »Venus die Amoren fäugend« u. a. gefchaffen hat, beweift von Neuem feine Vielfeitigkeit. Und gerade in diefer Vielfeitigkeit in der Wahl und Behandlung der Stoffe übertrifft Rubens die mythologifche Malerei der italienifchen Renaiffance.

---

1) Springer, Bilder a. d. n K. Bonn 1867. S. 35.





3. KAPITEL.

Die allegorifch-mythologifchen Darstellungen.

In der Einleitung wurde bereits darauf hingewiefen, wie fehr die Epoche von Rubens die Allegorie und Symbolik liebte und wie fie die mythologifchen Geftalten in allegorifirender Weife verwandte. Rubens hat fich in diefer Hinficht entfchieden über feine Zeit erhoben, aber es ift begreiflich, daß er fich der herrfchenden Richtung nicht ganz entziehen konnte, daß auch er der Vorliebe für die Allegorie feinen Tribut zollen mußte. Schon bei einigen feiner mythologifchen Darftellungen finden wir allegorifche Nebenbedeutungen. So wird durch »Neptun und Cybele« die Vereinigung von Meer und Land, durch »Neptun und Libye« die Vermählung des Meeres mit Afrika oder ähnliches fymbolifirt; fo haben die mythologifchen Darftellungen der Triumphbögen in Antwerpen von 1635 allegorifchen Charakter, indem z. B. »Neptun, die Stürme beruhigend« die glückliche Fahrt des Cardinalinfanten Ferdinand bedeutet und »Hercules die Hesperidenäpfel pflückend« fich auf Antwerpens Schickfale bezieht. Doch bei diefen mythologifchen Darftellungen kommt die Allegorie nur nebenbei in Betracht; Rubens hat aber auch eine Anzahl allegorifch-gefchichtlicher und allegorifcher Compofitionen gefchaffen, in denen die Geftalten der Mythologie in den Dienft der Allegorie und an die Stelle frei erfundener allegorifcher Perfonificationen treten, wo fie nicht mehr Selbftzweck, fondern Mittel zum Zweck d. h. zur Allegorie find.

Jener Richtung ſeiner Epoche, reale hiſtoriſche Geſtalten mit allegoriſchen und mythologiſchen zu vereinigen, Geſchichte auf allegoriſche Weiſe darzuſtellen, hat Rubens vor allem ein großartiges Denkmal geſetzt in ſeinem Gemälde-Cyclus, »Leben der Maria von Medici«, der trotz gewiſſer Schwächen, die er in äſthetiſcher Hinſicht zeigt, doch ein Hauptwerk und eine der bewundernswürdigſten Schöpfungen unſeres Meiſters iſt, der hier ſeine glänzenden Vorzüge in vollſtem Maße entfaltet. Es ſind 21 große Oelgemälde, die ſich in der Gallerie des Louvre befinden; von den Originalſkizzen ſind vier, Nr. 1, 2, 18 und 21, nicht bekannt, zwei, Nr. 7 und 8, in der Eremitage in St. Petersburg und die übrigen fünfzehn (nebſt zwei Copieen) in der Pinakothek in München; geſtochen iſt der Cyclus in zwei Sammlungen von 24 Blatt unter dem Titel „*Recueil de la galerie du Luxembourg*" (Sch. 220. 19. 221. 20).

Die drei Elemente, das real-hiſtoriſche, das rein allegoriſche und das mythologiſche, ſind auf den einzelnen Gemälden des Cyclus in verſchiedenem Grade vertreten; ebenſo enthalten ſie theils alle drei, theils nur zwei, theils nur eines derſelben. An dieſer Stelle haben wir uns natürlich nur mit denjenigen zu befaſſen, welche mythologiſche Geſtalten enthalten.[1]) Vier Gemälde ſind es zunächſt, in denen das mythologiſche Element am ſtärkſten hervortritt. Dazu gehört gleich das erſte Bild des Cyclus: »Das Schickſal der Maria von Medici«, geſtochen von L. de Chatillon und Gabriel (Sch. 220. 19 n. 4, 221. 20. n. 4), das mehr als alle andern mythologiſcher Natur iſt und das einzige, das nur mythologiſche Geſtalten enthält. Dargeſtellt ſind die drei Parzen, welche auf Wolken ſitzen, eine über der anderen, ſo daß ſie etwa ein

---

1) Der Ueberſicht halber geben wir hier das Verzeichniſs der ſämmtlichen Gemälde in ihrer Reihenfolge: 1. Das Schickſal der Maria von Medici. 2. Die Geburt der Königin. 3. Die Erziehung der Königin. 4. Heinrich IV., über ſeine Heirath nachdenkend. 5. Die Vermählung durch *procura*. 6. Die Ausſchiffung in Marſeille. 7. Die Vermählung Heinrich IV. mit Maria. 8. Die Geburt Ludwigs XIII. 9. Heinrichs IV. Abzug nach Deutſchland. 10. Krönung der Maria. 11. Apotheſe Heinrichs IV. 12. Die Regentſchaft der Königin. 13. Die Reiſe der Königin. 14. Die Auswechslung der beiden Prinzeſſinnen. 15. Marias glückliche Regierung. 16. Die Groſsjährigkeit Ludwigs XIII. 16. Die Flucht der Königin aus Blois. 18. Die Verſöhnung Marias mit ihrem Sohne. 19. Der Friedensſchluſs. 20. Der Friede im Himmel geſchloſſen. 21. Die Zeit, die Wahrheit enthüllend.

Dreieck bilden, und durch ihre Hände, in anmuthiger Verkettung, den Lebensfaden Marias gleiten laſſen; die zur Linken hält die Spindel. Es ſind ſchöne Frauengeſtalten, faſt ganz nackt, was der antiken Anſchauung widerſpricht, von maßvoller Fülle und ſehr anmuthig in der Bewegung. Ueber ihnen ſitzen Jupiter und Juno; letztere, zärtlich an den Gatten gelehnt, bittet ihn um Gunſt und Beiſtand für das Werk der Parzen. Dieſes Gemälde iſt eines der anſprechendſten des Cyclus und reich an maleriſcher Schönheit. Eine Studie zu dieſer Compoſition wurde 1777 aus der Coll. Prince de Conti verkauft.

Hieran reiht ſich das dritte Bild des Cyclus, »Die Erziehung der Maria von Medici«, geſtochen von A. Loir und von Diſart (Sch. a. a. O. n. 6). Es enthält nur eine reale Geſtalt, die der jungen Prinzeſſin; die übrigen ſind griechiſche Gottheiten, welche die Erziehung derſelben leiten. Da iſt Minerva, welche ſie in der Wiſſenſchaft unterrichtet: die Prinzeſſin ſchreibt auf ihren Knieen. Links ſteht Apollo, die Baßgeige ſpielend: er iſt ihr Muſikmeiſter; ſeine Geſtalt zeigt eine Reminiscenz an den Apoll von Belvedere. Ueber ihnen ſchwebt der Meiſter der Beredtſamkeit, Merkur, mit dem Flügelhut. Auf der rechten Seite ſtehen die drei Grazien, die ihr die Schönheit und Anmuth verleihen; ſie nehmen einen großen Theil des Bildes ein und treten ſehr in den Vordergrund, was das mythologiſche Anſehen dieſer Compoſition verſtärkt. Sie ſind nackt, ſtehen nebeneinander in einer Linie und faſſen ſich mit den Armen; die mittlere reicht der Prinzeſſin einen Blumenkranz. Ihr Charakter iſt nicht eben antik, doch erinnern ſie etwas an Rubens' Florenzer Grazien.

Es folgt hier das ſechſte Bild »Die Ausſchiffung der Maria in Marſeille«, geſtochen von G. Duchange und von A. Gonyon (Sch. a. a. O. n. 9). In der oberen Hälfte dieſer Compoſition ſind, abgeſehen von einer Fama, die die Ankunft der Königin verkündet, keine mythologiſchen Geſtalten, dagegen nehmen ſie die untere Hälfte ein und zwar in ſehr hervorſtechender Weiſe. Links iſt Neptun mit zwei Tritonen aus dem Meere aufgetaucht, um über die Ausſchiffung zu wachen; rechts ſpielen drei Najaden in den Wellen und halten das Schiffstau feſt: das Meer huldigt der Königin. Die Najaden ſind prächtige, ſehr üppige Geſtalten, mit kühner, wellenartiger Gliederverſchlingung und Leibeswendung.

Nun haben wir noch das zwölfte Bild, »Die Regentfchaft der Königin«, geftochen von Picart und Gabriel (Sch. a. a. O. n. 15). Hier fehen wir die griechifchen Götter im Olymp verfammelt, um die Blüthe Frankreichs zu begründen. Jupiter und Juno, die Vorfehung repräfentirend, fpannen ein Paar Tauben, das Symbol der Sanftmuth, an den Globus von Frankreich und übergeben Amor, d. h. der Liebe, deffen Leitung. Apollo mit dem Bogen, Minerva mit der Lanze und Mars, den Venus vergeblich zurückhalten will, verfcheuchen die Dämonen Neid, Haß und Betrug. Man fieht, hier tritt die Allegorie fchon mehr in den Vordergrund. Befonders fchön ift die Geftalt des Apollo, der, wie Roofes treffend bemerkt,[1] „als eine fleifchgewordene, lebende und fich bewegende Statue, die feindliche Mächte eher durch feine hellftrahlende Schönheit als durch feine Pfeile in die Flucht zu fchlagen fcheint." Es ift nicht zu verkennen, daß fein Vorbild der Apoll von Belvedere war, daß wir alfo hier wieder eine direkte Beziehung zwifchen einer Rubens'fchen Geftalt und einer antiken Statue haben. Auch im übrigen entfaltet hier der griechifche Olymp feine ganze Herrlichkeit.

Außer diefen vier Compofitionen enthält der Medici-Cyclus eine Reihe anderer, in denen das mythologifche Element weniger hervorragend vertreten ift. Jenen vier zunächft ftehen in diefer Hinficht Nr. 4 und Nr. 11 des Cyclus. Auf dem vierten Bilde, »Heinrich IV. über feine Heirath nachdenkend«, geftochen von J. Audran und von Benoift (Sch. a. a. O. n. 7), finden wir neben allegorifchen Geftalten Amor und Hymen, die dem Könige das Portrait der Maria von Medici präfentiren, dann zwei Amoren, die mit feinem Helme fpielen, und in den Wolken fehen wir Jupiter und Juno, welche die projectirte Heirath begünftigen.

Auf dem elften Bilde, »Apotheofe Heinrichs IV.«, geftochen von G. Duchange und von Duthé (Sch. a. a. O. n. 14), wird Heinrich IV. im Olymp von Jupiter empfangen, während unten auf der Erde einerfeits Bellona und Victoria über den Tod des Helden klagen, andererfeits feine Witwe auf dem Throne die Huldigungen des Hofes entgegennimmt; ihr zur Seite ftehen Minerva und die Klugheit.

Bei mehreren anderen Compofitionen des Cyclus fpielt das

1) Roofes, Gefch. d. Malerfchulen Antw. S. 220.

mythologifche Element nur noch eine untergeordnete Rolle, tritt mehr nur epifodifch auf. Auf dem zweiten Bilde, »Die Geburt der Königin«, geftochen von G. Duchange und von Benoift (Sch. a. a. O. n. 5), ift es die römifche Geburtsgöttin Lucina, welche das Kind in den Armen hält und es der Stadt Florenz übergiebt. Das fünfte Bild, »Die Vermählung der Maria von Medici durch Procura«, geftochen von A. Trouvain und von Benoift (Sch. a. a. O. n. 8), weift nur eine mythologifche Figur auf, Hymen, welcher die Hochzeitsfackel trägt; fonft ift es ganz realiftifch gehalten. Auf dem dreizehnten Bilde, »Die Reife der Königin«, geftochen von Car. Simonneau maj. und von Duthé (Sch. a. a. O. n. 16) wird die Königin von Fama und Victoria begleitet. Auf dem vierzehnten Bilde, »Der Austaufch der beiden Princeffinnen«, geftochen von B. Audran und von Gabriel (Sch. a. a. O. n. 17), finden wir eine Menge von Amoren in den Lüften, die Bedeutung des Actes anzeigend, außerdem eine Najade und einen Flußgott, die den Princeffinnen Perlen und Korallen anbieten. Das fünfzehnte Bild, »Die glückliche Regierung der Königin«, geftochen von B. Picart und von Duthé (Sch. a. a. O. n. 18), zeigt neben rein allegorifchen Geftalten auch Minerva und Amor. Das fiebenzehnte Bild, »Die Flucht der Königin aus Blois«, geftochen von Corn. Vermeulen und von Duthé (Sch. a. a. O. n. 20), weift ebenfalls eine Minerva auf, die der Königin neben dem Duc d'Épernon Beiftand leiftet. Auf dem achtzehnten und neunzehnten Bilde erfcheint Merkur; bei der »Verföhnung Marias mit ihrem Sohne«, geftochen von Loir und von Duthé (Sch. a. a. O. n. 21), ift er es, der ihr den Oelzweig des Friedens bringt und bei dem »Friedensfchluß«, geftochen von B. Picart und von Duthé (Sch. a. a. O. n. 22), geleitet er fie, mit der Unfchuld zufammen, in den Friedenstempel. Die übrigen fieben von den einundzwanzig Compofitionen enthalten keine mythologifchen Geftalten.

Gegen diefe Art allegorifch-hiftorifcher Malerei läßt fich vom äfthetifchen Gefichtspuncte manches einwenden. Vor allem ift nicht zu leugnen, daß die Wahrfcheinlichkeit dabei ganz verloren geht und daß die realen hiftorifchen Perfonen und Vorgänge durch die allegorifchen und mythologifchen vielfach ganz in den Hintergrund gedrängt werden. So ift z. B. auf dem Gemälde, das die glückliche Regierung der Königin darftellt, deren Bild faft nicht

zu finden, während die griechische Götterwelt in aller Pracht auftritt, und statt der Thaten der Königin sind die Thaten der Götter, die für sie handeln, dargestellt. Bei dem Medici-Cyclus gilt dies um so mehr, als Rubens hier die allegorischen und mythologischen Elemente zumeist durchaus nicht in bescheidener, episodischer Weise einführt, sondern sie die Hauptrolle spielen läßt. Dem gegenüber müssen wir uns aber vor allem auf den historischen Standpunkt stellen und davon ausgehen, daß Rubens durch die Vorliebe seiner Epoche für diese allegorisch-historische Malerei genöthigt war, das „Leben der Maria von Medici" auf ihre Weise zu behandeln.

Dazu kommt, daß diese Darstellungsart für einen Maler wie Rubens ganz unleugbare Vorzüge hatte; sie bot ihm die Gelegenheit, seine Ideale von Frauenschönheit und Manneskraft zu verkörpern, seine Meisterschaft in der Darstellung der nackten Menschengestalt zu beweisen und seiner Vorliebe für die griechische Götterwelt auch hier wieder Genüge zu thun. Betrachten wir die Fülle malerischer Schönheit, herrlicher Formen, leuchtender Farben auf diesen Gemälden, so vergessen wir darüber die Mängel der allegorisch-historischen Darstellungsart. Jedenfalls müssen wir zugestehen, daß Rubens im Medici-Cyclus Alles geleistet hat, was in dieser Gattung zu leisten ist. Seiner eminenten Gestaltungskraft ist es gelungen, diesen allegorischen und allegorisch-mythologischen Figuren sinnliche Kraft, Anschaulichkeit, Klarheit und lebensvolle Individualität zu geben; vor allem gilt dies von vielen der mythologischen Gestalten. Betrachten wir z. B. die drei Parzen, den Apollo, die Grazien, die Najaden: so haben wir echt mythologische, concrete, lebensvolle Gestalten vor uns, die denen seiner eigentlichen mythologischen Compositionen nicht nachstehen. Wir können, besonders bei den vier zuerst besprochenen Compositionen, von dem allegorischen Character dieser mythologischen Gestalten ganz absehen und uns — mit Hinwegsetzung über die Wahrscheinlichkeit — vorstellen, die alten griechischen Götter seien in die moderne Zeit herübergekommen und theils als Beschützer, theils als Gefährten und Diener des Königs und der Königin erschienen. Diese Vorstellung lag jener Zeit, in der die Medici-Bilder entstanden, gar nicht so fern; denn einerseits hatte man sich in die alte Götterwelt ganz hineingelebt, andererseits erschienen die Könige in jenem Jahrhundert des vollendeten Absolutismus

als die Götter der Erde, die in die Gesellschaft der Götter des Olymps gehören. So treten sie denn auch im Medici-Cyclus neben einander auf, so naiv und unbefangen, als ob es nicht anders sein könnte.

Als ein besonderer Vorzug des Medici-Cyclus erscheint mir der große Antheil, den das mythologische Element neben dem rein allegorischen darin einnimmt. Die Gestalten des griechischen Göttermythus haben ihr eigenes, selbständiges inneres Wesen, sind bestimmt ausgeprägte, lebensvolle, individuelle Gestalten von sinnlich-anschaulicher Evidenz, die auch in allegorischer Verwendung nie der kühlen, abstracten Reflexion in dem Maße verfallen, wie die rein allegorischen Personificationen, sondern der Phantasie und dem Gemüthe sympathisch bleiben.

Diese Betheiligung des mythologischen Elementes und die sinnliche Anschaulichkeit und Lebendigkeit finden wir weit weniger bei einem zweiten allegorisch-historischen Cyclus von Rubens, der deßhalb und aus anderen Gründen hinter dem Medici-Cyclus zurückbleibt; es ist die Reihe von neun Deckengemälden: »Die Verherrlichung Jakob I.«, im Bankettsaale des Königl. Schlosses Whitehall; gestochen von S. Gribelin in 3 Blättern (Sch. 143. 60). Die Zeichnungen befanden sich s. Z. im Besitze Karls I.; jetzt sind die Gemälde sehr verdorben und theilweise unkenntlich. Auf dem mittleren Hauptbilde, der »Apotheose König Jakobs«, erscheint er, wie Jupiter auf Wolken sitzend, auf den Adler des Jupiter gestützt; im übrigen sind hier nur allegorische Gestalten. Auf dem zweiten Mittelstück, »König Jakob auf dem Throne«, finden wir eine Bellona mit Donnerkeil und einen Merkur, der die Dämonen des Krieges durch Berührung mit seinem Schlangenstabe beruhigt, auf dem dritten Mittelstück, »König Jakob auf dem Throne, in älteren Jahren«, als einzige mythologische Gestalt einen Amor mit einer Fackel. Die beiden Friesstücke, zu beiden Seiten des Hauptbildes, die »Wohlfahrt Englands« darstellend, enthalten eine Menge von Amoren mit Wagen, deren einer von Löwen, der andere von einem Bären und einem Widder gezogen wird. Die vier übrigen Bilder symbolisiren die Herrschertugenden. Die »Gute Regierung« ist rein allegorisch, die »Weisheit des Königs« durch Minerva mit der Aegis, welche den Aufstand unterdrückt, »Die Blüthe des Landes unter Jakob« durch Apollo mit einem Füllhorn im Arme und den

Gefichtszügen des Königs, die »Strenge des Königs« durch Herkules, der das Ungeheuer Neid mit einer Keule erfchlägt, repräfentirt.

Auch in einem antikgefchichtlichen Cyclus, »Gefchichte Conftantin d. Gr.« hat Rubens bei der Hälfte der Bilder (Nr. 6—11) einzelne allegorifche und mythologifche Geftalten eingeführt; hierauf kommen wir am Schluffe des folgenden Capitels, das die antikgefchichtlichen Darftellungen behandelt, zurück.

Unter Rubens' allegorifchen Compofitionen finden fich mehrere, bei denen das mythologifche Element fehr in den Vordergrund tritt. Gewiffermaßen der Uebergang von den mythologifchen zu den allegorifchen Compofitionen, zugleich die bedeutendfte der letzteren, bildet das Gemälde: »Die Schrecken des Krieges« im Palazzo Pitti in Florenz, von Rubens für den Großherzog von Toscana gemalt und von J. J. Avril (Sch. 121. 12), beffer von F. Gregory (zweimal; Sch. 121. 13 u. 156. 156)[1]), fowie von Duclos und von G. Afioli (Sch. 156. 157. 157bis) geftochen.[2]) Eine ausgezeichnete vollendete Studie zu demfelben, ebenfo geiftreich als fleißig ausgeführt, war früher in der Coll. Sam. Rogers und ift jetzt im Britifh Mufeum.[3]) Eine zweite Studie, auf Pergament gemalt, kleiner und fkizzenhafter behandelt, ift im Befitze von M. E. Marcille in Paris.

Im Hintergrunde des Bildes fehen wir den Janustempel offen ftehen: der Krieg ift ausgebrochen. Mars, in voller Rüftung, mit wilder Gebärde ftürmt vorwärts, die Furie Alekto, die eine Fackel fchwingt, zieht ihn mit fich fort; die Ungeheuer Peft und Hungersnoth begleiten ihn, überall Schrecken verbreitend. Venus, die alle Reize ihres Körpers enthüllt und fich an ihn fchmiegt, vermag ihn ebenfo wenig zurückzuhalten, wie die Amoren, die feine Kniee umfaffen, oder die fchwarzgekleidete Frauengeftalt, die Repräfentantin Europas, die klagend und jammernd hinter ihm fteht. Vor ihm liegt rücklings hingeftürzt ein Weib mit einer zerbrochenen Laute, ebenfo auch eine Mutter mit ihrem Kinde

---

1) Schneevoogt führt den Stich von Avril und den einen von Gregory unter dem Titel »*Mars allant à la guerre*« bei den mythologifchen Darftellungen auf.

2) Rubens befpricht diefes Gemälde ausführlich in einem Briefe an Juftus Suftermans v. 12. März 1638, *Bottari*, *Raccolta III p.* 525. Dtfch. bei Guhl, II, S. 189.

3) Ich kann nicht mit Beftimmtheit fagen, ob die im Britifh Mufeum befindliche Studie früher in der Coll. Rogers war, halte es aber für wahrfcheinlich.

im Arm; ferner sieht man einen Baumeister auf den Rücken gestürzt, mit seinen Instrumenten in der Hand.

Unter Rubens' allegorischen Darstellungen ist diese entschieden die beste. Die zu Grunde liegende Idee ist in dieser reichen, lebendigen Composition klar und anschaulich vorgeführt und mit wärmster Empfindung zu vollem künstlerischen Ausdruck gebracht. Das wilde Ungestüm des Mars und die schrecklichen Folgen desselben in seiner Umgebung sind energisch und geistreich veranschaulicht. Auffassung und Formen entsprechen allerdings mehr dem Geiste der Barockzeit als dem der Antike; die mythologischen Figuren sind aber auf dieser allegorischen Composition am glücklichsten benutzt und am wenigsten von der Kühlheit der Reflexion angeweht. — Ein Gemälde, welches denselben Gegenstand, aber in anderer Weise behandelt, mit überlebensgroßen Figuren, war früher im Besitze des General Lespinoy und wurde in Mailand verkauft.

Im Gegensatze zu den Schrecknissen des Krieges hat Rubens auch »die Segnungen des Friedens« in allegorischen Compositionen dargestellt, die mythologische Figuren enthalten, so vor allem auf dem Gemälde in der Nationalgallerie in London, gestochen von C. Heath (in der Stafford-Gallerie) und W. Greatbatch (Sch. 155. 153. 154). Im Mittelpunkte des Bildes steht ein schönes nacktes Weib, das einem Kinde ihre Milch in den Mund spritzt; zu ihrer Linken kniet ein Satyr, der drei Kindern, die sich von Amoren geleitet nahen, Früchte aus einem Füllhorn zuwirft. Hinter dem Satyr sind zwei Nymphen, deren eine Goldgefäße trägt, während die andere das Tambourin schlägt. Hinter dieser Gruppe steht Minerva, die sie vor dem Eindringen des Krieges schützt, der durch einen gewappneten Mann (vielleicht Mars) repräsentirt wird, den zwei Furien begleiten. Der Character der Allegorie ist hier weniger zu rühmen, sie ist etwas grobsinnlich, dagegen gehören die Figuren in Schönheit der Köpfe, Naturgefühl, Sättigung und Klarheit des hellgoldenen Fleischtones zum Schönsten was Rubens geschaffen hat. Das mythologische Element tritt hier weniger hervor; auch Minerva steht mehr im Hintergrund. Denselben Gegenstand behandelt ein Gemälde, »Krieg und Frieden« in der Coll. Marquis of Bute, gestochen von G. Bickham (Sch. 155. 152). Auf zwei anderen Compositionen erscheint ebenfalls »Minerva als Beschützerin des Friedens«. Auf einer

Skizze im Louvre, in Oelfarbe auf Papier ausgeführt, gestochen von B. L. Henriquez (Sch. 121. 16) sehen wir die Schrecken des Krieges: Herkules mit der Keule und Mars, der mehrere Gestalten niedergestreckt hat und nun ein Weib, dessen zwei Kinder am Boden liegen, an den Haaren zerrt; zwischen beiden Minerva mit Schild und Lanze, die Mars an der Schulter faßt und ihn zurück drängt. In ähnlicher Weise stellt ein Oelgemälde in der Münchener Pinakothek »Minerva« dar, welche das im Ueberflusse der Segnungen des Friedens glückliche Menschenleben gegen Mars in Schutz nimmt.

Nur mythologische Gestalten enthält eine merkwürdige allegorische Composition, das Gemälde »Die Natur durch die Grazien verschönt«, welches sich 1794 in der Coll. Sir Lawrence Dundas befand und von Cornel. van Dalen gestochen ist (Sch. 147. 85). Im Mittelpunkte sehen wir die drei Grazien in lieblicher, eleganter Bewegung; sie schmücken die Natur, die nach Art der Alten als weibliche Gestalt mit zahlreichen Brüsten, unten in eine Herme endigend, auf einem Piedestal stehend, dargestellt ist; zwei Amoren krönen sie unter einer Draperie. Um sie herum spielen Nymphen und Satyrn mit einer Guirlande von Früchten und Blumen. Hier ist also eine moderne Idee ganz mit antiken Mitteln dargestellt. Ein gewisser kühl-allegorischer Eindruck ist nicht zu verkennen.

Hieran reihen sich noch eine Reihe anderer Compositionen. Auf einem schönen Gemälde im Belvedere in Wien, gestochen von Chr. Mayer (Sch. 147. 87), sind die »Vier Welttheile« durch vier Flußgötter, die je eine Najade zur Seite haben, dargestellt. Im Vordergrunde ist eine Tigerin, die ihre Jungen säugt und ein Krokodil, mit dem Amoren spielen. Denselben Gegenstand finden wir auf einem Stiche von A. J. Prenner (Sch. 147. 87). Eine geistvolle Skizze in der Collection Lord Darnley, Cobham Hall, stellt vor: »Jupiter der dem Weibe die Weltherrschaft übergiebt«. Der Vater der Götter und Menschen sitzt auf Wolken und hat seinen Arm um den Hals eines Weibes in weiten Gewändern geschlungen, zu deren Füßen Amor mit einer Weltkugel spielt. Das Thema »Liebe und Wein« behandelt ein Gemälde, das früher im Palazzo Brignole in Genua war[1]) und jetzt im

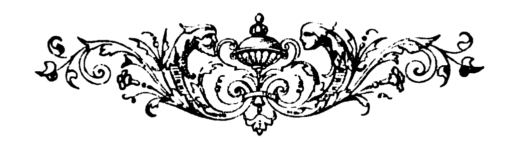
1) Es wurde von van Dyck, welcher längere Zeit im Pal. Brignole wohnte, angekauft.

Befitze der Herzogin von Galliera in Paris ift. Rubens felbft, als Krieger, in Rüftung und Scharlachmantel, fitzt zur Linken und hält feine Gattin Helene auf den Knieen, um deren Hals er feinen Arm legt. Hinter einem Tifche rechts fteht der epheubekränzte Bacchus, mit weinfrohem Geficht, in der Rechten eine Schale mit Wein haltend, während vorne links Amor dem Krieger fein Schwert von der Seite nimmt. Hier find alfo wieder zwei alte griechifche Götter ganz unbefangen in moderne menfchliche Gefellfchaft eingeführt; die realiftifche Characteriftik zerftört aber die poetifche Illufion; fonft ift es ein vortreffliches Gemälde. Zeigt der Künftler hier, daß er es mit Liebe und Wein hält, fo führt er uns auf zwei anderen Gemälden das entgegengefetzte Thema vor: die Verachtung von Bacchus und Venus oder den »Sieg der Tugend über Wolluft und Trunkenheit«. Das eine derfelben ift in der Dresdener Gallerie, geftochen von Tanjé (Sch. 142. 53), das andere damit übereinftimmende in der Pinakothek in München. Bei diefen beiden Gemälden tritt die Allegorie ftark hervor und das Mythologifche wird zweifelhaft. Dargeftellt ift ein geharnifchter Krieger, der feinen Fuß auf Bacchus fetzt, der am Boden liegt, Venus und Amor unbeachtet bei Seite ftehen läßt und fich dem Genius der Tugend (oder des Ruhmes) in die Arme wirft, der ihn krönt. In der am Boden liegenden Geftalt könnte man auch eine bloße Perfonification der Trunkenheit fehen, doch da wir Venus haben, fo paßt auch Bacchus dazu. Ebenfalls nicht ganz ficher find die Geftalten auf zwei anderen Gemälden von wefentlich übereinftimmender Compofition, welche die »Belohnung der Tapferkeit« darftellen. Das eine ift in der Dresdener Gallerie, das andere in der Münchener Pinakothek. Hier wird Mars, unter erbeuteten Waffen und Rüftungen fitzend, von Venus mit einem Lorbeerkranze gefchmückt, während Amor ihm einen Palmenzweig reicht. Statt Mars können wir einen gewöhnlichen Krieger annehmen, ftatt Venus eine Siegesgöttin. Ein »Gewappneter Krieger«, auf den Leibern feiner Feinde fitzend, von der Göttin Bellona unterftützt, von Victoria bekränzt, ift auf einem Gemälde im Belvedere in Wien dargeftellt.

Unter den Triumphbogen-Gemälden von 1635 war auch eines, welches den Cardinal-Infanten als Hercules am Scheidewege darftellte, geftochen von T. v. Thulden (Sch. 226. 37). Liebe und Trunkfucht wollen den Jüngling, der als Hercules

dargeſtellt iſt, verführen, aber Minerva leitet ihn auf den Pfad des Ruhmes.

Zwei Skizzen in der Coll. Gen. Phipps ſind noch zu erwähnen; die eine zeigt Ludwig XIII. als Kind, dem Mars Schwert und Rüſtung überreicht, während ein darüber fliegender Amor einen Schild trägt; die andere Heinrich III., der ſeine Gemahlin an der Hand führt, während Hymen über ihren Köpfen fliegt. Mehrere allegoriſch-mythologiſche Compoſitionen von Rubens ſind uns in Stichen erhalten, ſo: »Die vier Elemente«, durch mythologiſche Figuren dargeſtellt, geſtochen von einem Anonymus (J. Popels zugeſchrieben, Sch. 147. 86); »Herkules«, die Dämonen Neid und Zwietracht tödtend, nach Rubens' Zeichnung geſtochen von Chriſt. Jegher (Sch. 127. 68); »Merkur«, als Gott des Handels, auf einem Piedeſtal, zwiſchen einer weiblichen Geſtalt und einem Flußgott, geſtochen von T. à Thulden (Sch. 148. 93); »Neptun, der einem Fürſten die Herrſchaft des Meeres anbietet«, geſtochen von J. de Meere (ſeltener Stich, Sch. 144. 68). Auch unter den von Rubens gezeichneten Titelblättern und Vignetten zu Büchern ſind viele Compoſitionen allegoriſch-mythologiſcher Art, auf welche näher einzugehen wir nicht für nöthig halten. Im Ganzen ſehen wir, daß die eigentlichen mythologiſchen Darſtellungen von Rubens an Zahl und, mit Ausnahme des Medici-Cyclus und der „Schrecken des Krieges", auch an Bedeutung die allegoriſch-mythologiſchen bei weitem übertreffen. Ueber den hohen Werth der beiden ebengenannten Schöpfungen haben wir geſprochen; aber auch die andern verdienen immerhin unſer Intereſſe.





4. KAPITEL.

Darstellungen aus der antiken Geschichte.

1. Darstellungen aus der orientalischen und griechischen Geschichte.

Unter Rubens' hiſtoriſchen Compoſitionen ſind drei, welche zwar nicht der antiken, ſondern der orientaliſchen Geſchichte entnommen ſind, deren Beſprechung aber inſofern hierher gehört, als ſie aus antiken Autoren geſchöpft ſind. Zwei ſtellen »Tomyris, die Cyrus' Haupt in Blut tauchen läßt«, dar. Auf einem Gemälde, das früher in der Galerie d'Orléans war und jetzt im Beſitze des Earl of Darnley iſt, geſtochen von Paulus Pontius, Gasp. Duchange, Ragot, R. de Lanoy, Thomas Dick und zwei anonymen Stechern (Sch. 137. 14. 15. 138. 16—20 bis), ſehen wir Tomyris, eine ſchöne ſtolze Geſtalt in prächtigem Gewande, mit Hermelinmantel, auf einem erhöhten Podium ſtehen. Sie betrachtet den Henker, der ihren Befehl vollzieht, indem er, ein Knie beugend, das Haupt des Cyrus in ein mit Blut gefülltes Becken taucht. Ringsum ſtehen Würdenträger, Soldaten, zwei Pagen und drei Damen der Königin: die erſteren haben ein ganz orientaliſches Gepräge, insbeſondere einer der Würdenträger, ein ächter Großvezier. In den Prachtgewändern der Damen und dem reichen perſiſchen Coſtüm der Männer iſt orientaliſcher Stolz und Pomp glänzend veranſchaulicht. Es iſt ein vorzügliches Werk von grandioſem, majeſtätiſchen Charakter. Eine laſirte Kreidezeichnung, Originalſtudie dazu, iſt in

der Sammlung von Sir Thomas Lawrence (Smith). Eine andere Compofition diefer Scene zeigt ein Gemälde im Louvre und ein ihr entfprechendes Grifaillebild im Befitze des Chevalier de Burbure in Antwerpen.[1]) Hier fitzt die Königin, das Scepter in der Hand, auf dem Throne; zu ihrer Rechten ftehen zwei Würdenträger und zwei Krieger, zu ihrer Linken drei ihrer Damen. Die Quelle für diefe beiden Compofitionen war Herodot, I, 214, oder Valerius Maximus, *lib.* 9. 10, *de ultione.*

Die dritte Compofition, eine ausgeführte Studie, die in Brüffel durch Feuersbrunft bei der Belagerung der Stadt zerftört wurde, geftochen von R. Eynhoudts (Sch. 137. 13), ftellt das »Urtheil des Cambyfes dar«. Der Perferkönig, der einem ungerechten Richter die Haut hat abziehen und diefe vor fein Tribunal hat bringen laffen, zwingt den einzigen Sohn desfelben, fich darauf zu fetzen und macht ihn dann felbft zum Richter. Auch diefe Epifode hat Rubens wahrfcheinlich aus Valerius Maximus, 6, 33, *de severitate*, entnommen.

Aus der griechifchen Gefchichte haben wir nur wenige und nicht befonders hervorragende Compofitionen. Wir haben zunächft zwei Darftellungen von Scenen aus dem Leben Alexander des Großen, eine fehr bekannte und eine fehr wenig bekannte. Auf einem Stiche von D. Mark nach einem 1784 im Befitz von Herrn C. v. Lackner befindlichen Gemälde (Sch. 138. 21) fehen wir »Alexander und Diogenes« in der bekannten Situation: rechts in feinem Faffe fitzt Diogenes, vor ihm fteht Alexander, ein fchöner Jüngling mit ziemlich griechifchem Profil, dahinter Leute von feinem Gefolge; es ift kein fehr bedeutendes Werk. Ein Stich von Sam. Czetter Hungarus nach einem Gemälde in der Sammlung von Herrn Woellfeld ftellt »Alexander und Campaspe« dar (Sch. 138. 22). Die fchöne Orientalin fitzt halbentblößt auf einem Ruhebett, vor ihr erfcheint Alexander, der ganz orientalifches Ausfehen hat, und ift im Begriff ihr eine Krone aufzufetzen; daneben hält ein Begleiter eine Fackel, ein Page bringt ein Schwert. Diefelbe Scene hat auch Primaticcio auf einer feiner Fresken im Schloffe zu Fontainebleau dargeftellt und es liegt die Vermuthung nahe, daß Rubens daher diefes Thema

1) Eine Reproduction desfelben in Lichtdruck findet fich bei *Hymans*, *La gravure dans l'école de Rubens*, *p.* 151.

entnommen hat. Außer von Primaticcio und Rubens ist meines Wissens dasselbe nicht dargestellt worden.

Die bekannte Scene, »Diogenes sucht einen Menschen«, führt eine Composition vor, von der sich ein Exemplar im Louvre, das andere in der Pinakothek in München befindet, die aber beide Atelierbilder sind. Im Mittelpunkte sehen wir Diogenes mit seinem Mantel, seinem Stocke und seiner Laterne inmitten einer Gruppe von Menschen, zu seiner Seite zwei Kinder, die sich über ihn lustig machen; im Hintergrunde links steht ein Mann auf dem Piedestal einer Säule; rechts ist ein gewölbtes Thor, durch das man den Himmel sieht.

»Die Schicksale des Philopoemen« stellt ein Gemälde dar, das sich ehemals in der Galerie d'Orléans befand und von C. N. Varin gestochen wurde (Sch. 139. 27). Wir sehen den Feldherrn der Achäer für die Küchenmagd eines Wirthshauses Holz hacken; auf der linken Seite ist ein großer Tisch, auf dem eine Menge Vorräthe, Wildpret und Früchte gehäuft sind; letztere hat Snyders gemalt. Eine antike Quelle für diese Darstellung ist mir nicht bekannt.

Ein Gemälde: »Seleucus, die Stratonice seinem Sohne überlassend«, das sich in Antwerpen befand, erwähnt Sir Joshua Reynolds in seiner „Reise durch Flandern" als treffliches Werk. Rubens hat diese Scene wahrscheinlich aus Plutarch, Demetrius 38 (ed. Dübner, Vit. 1082) oder Valerius Maximus V. 7, *de parent. amore* 3, entnommen. Dort wird erzählt, daß Seleucus Nicator (358—280 v. Chr.) seine Gattin Stratonice seinem Sohne Antiochus zur Gattin überließ, weil er sonst aus Liebe zu ihr gestorben wäre, und ihn zugleich zum König der oberen Provinzen ernannte.

Eine sehr bekannte Scene, den »Tod der Cleopatra«, die sich von zwei Nattern in den Busen stechen läßt, stellt eine Composition dar, von der wir einen Stich von Guil. Panneels (Sch. 140. 38) besitzen.

Rubens führt uns auch die Idealporträts dreier griechischer Denker in decorativ behandelten Gemälden im Madrider Museum vor. Es sind die beiden schon früher erwähnten, flüchtig gemalten Pendants: der grollende Philosoph »Heraklit«, sitzend, und der lachende Philosoph »Demokrit«, mit einer Maske in der Hand, sowie »Archimedes«, sitzend und nachdenkend, mit

einem Globus in Händen, alle drei lebensgroß, in ganzer Figur. In der Coll. Julienne befand fich fodann 1767 eine Skizze von Rubens (?), welche die »Die fieben Weifen Griechenlands« darftellte.

Eines der Gemälde von Rubens entnimmt feinen Stoff der griechifchen Künftlergefchichte; es befindet fich in der Grosvenorgallerie und ftellt den »Maler Paufias und feine Geliebte Glycera, das fchöne Blumenmädchen« dar. Die Quelle hierfür war Plinius, der in feiner *hist. natur.* XXXV. CXI. folgendes berichtet: Paufias von Sicyon, der Maler, war als Jüngling in feine Mitbürgerin Glycera verliebt, welche eine große Erfindungsgabe im Winden von Blumenkränzen befaß. Sie wetteiferten miteinander, und er brachte die Nachahmung der Blumen zur größten Mannigfaltigkeit. Endlich malte er feine Geliebte, fitzend, mit einem Kranze befchäftigt. Diefes Bild wurde für eines feiner beften gehalten und die Kranzwinderin oder Kranzhändlerin genannt, weil Glycera fich auf diefe Weife als ein armes Mädchen ernährt hatte.

Auf dem Rubens'fchen Bilde hält Glycera, eine anmuthige Geftalt, deren Kopf fehr zart und fchön ift, einen Blumenkranz, Paufias aber ihr von ihm gemaltes, von Plinius erwähntes Bildniß; neben ihnen ftehen eine Vafe und ein Korb mit großer Fülle von Blumen.

---

2. Darstellungen aus der römischen Geschichte.

Weit zahlreicher und hervorragender als die eben befprochenen Darftellungen find die aus der römifchen Gefchichte; man darf fagen, daß mit wenig Ausnahmen Rubens' eigentliche hiftorifche Compofitionen auf fie befchränkt find. Wir ftellen an die Spitze derfelben die Darftellungen eines Gegenftandes, der eigentlich zu den mythologifchen gehört, zugleich aber die ältefte, fagenhafte Gefchichte Roms eröffnet; es ift: »Romulus und Remus von der Wölfin gefäugt«. Diefe Scene behandelt ein fchönes Gemälde in der Capitolinifchen Gallerie in Rom, geftochen von einem Anonymus (Sch. 139. 28), eine Skizze, die im Catalog von Rubens' Nachläß unter Nr. 139 erwähnt und fpäter in der Sammlung Danoot war, und eine Skizze in der Potsdamer

Gallerie, die von einem Anonymus geftochen ift (Sch. 139. 29). Die beiden Kinder find bei der Wölfin gelagert, ein Vogel bringt ihnen einen Zweig mit drei Kirfchen; ein Bauer betrachtet fie hinter einem Schilfgebüfch. Rubens illuftrirt hier die Erzählung, die er aus Livius' Römifcher Gefchichte I, 4. 6. 7 oder Plutarch, Romulus 4. kannte.

Aus der älteften, fagenhaften Gefchichte Roms haben zwei Scenen Rubens fehr angefprochen, fo daß er die eine in drei, die andere in zwei Gemälden mit befonderer Vorliebe behandelt: der »Raub der Sabinerinnen« und die »Ausföhnung der Römer mit den Sabinern«. Diefe Gemälde find bei weiten die hervorragendften unter Rubens' hiftorifchen Einzelcompofitionen. Den »Raub der Sabinerinnen« ftellte zunächft jenes prächtige Gemälde im Escurial dar, das, wie wir bereits früher erwähnten, zu Grunde gegangen ift, von dem aber die Originalfkizze erhalten blieb und fich im Befitze von Mr. Alexandre Baring befindet.

In diefer prächtigen Compofition wird uns eine Scene voll Gewühl und Verwirrung vorgeführt; aus derfelben tritt ungefähr in der Mitte eine Gruppe von fechs Perfonen hervor. Eine derfelben, ein Reiter auf kaftanienbraunem Roß und mit rothem Mantel, hat eine junge Sabinerin ergriffen, deren weißes Gewand und Ausfehen auf ihren höheren Rang fchließen läßt und fucht fie, von einem jungen Manne unterftützt, aufs Pferd zu heben. Näher dem Befchauer ergreift ein ftämmiger Römer in Rüftung, mit weißer Feder auf dem Helm, ein fich fträubendes Weib um die Taille, während ein älteres Weib, das im Tumulte gefallen ift, das Bein des Mannes mit den Zähnen packt. Zur Linken, nahe vorne, hat fich ein junges Weib in die Arme ihrer Mutter geworfen, zum Schutz gegen die Vergewaltigungen eines Jünglings, in deffen Geficht die Mutter ihre Nägel eingräbt. Etwas weiter hinten kämpft ein anderes Paar an der Seite einer bedeckten Plattform, auf der eine Anzahl eleganter junger Frauen weilt, von denen einige von den Kriegern erfaßt wurden. Auf der entgegengefetzten Seite zerrt ein junger Krieger eine hübfche Frau am Gewande fort, deren Widerftand durch einen alten Mann unterftützt wird. Im Hintergrunde fieht man die militärifchen Spiele beim Stadtthore; ein dem Pantheon ähnliches Gebäude fchließt den Hindergrund ab. Die Compofition ift unge-

mein lebendig, gefchickt gruppirt und voll geiftreicher Motive. Das leidenfchaftliche Moment tritt entfchieden hervor, zumal in den fehr realiftifchen Motiven des Packens mit den Zähnen oder des Kratzens mit den Nägeln.

Eine andere Compofition des »Raubes der Sabinerinnen« haben wir in einem Gemälde der Nationalgallerie in London, welches von Pitre Martenafi 1769 recht mittelmäßig und von T. Bolton geftochen wurde (Sch. 139. 30. 31); Studien zu demfelben befanden fich f. Z. bei Sir Jofhua Reynolds. Die Scene fpielt auf dem Forum; zur Linken fitzt auf einer Erhöhung Romulus, der den Kriegern das verabredete Signal giebt. Im Vordergrunde bemerken wir drei Gruppen: im Centrum werden zwei Frauen, wovon eine den Ausdruck der Verzweiflung zeigt, die andere die Götter anruft, von drei Kriegern mit Gewalt fortgeführt; einer derfelben wendet fich nach rechts, um einen Kameraden zu unterftützen, der dem Widerftand und Sträuben zweier Frauen begegnet; die jüngere derfelben liegt halb zu Boden, die beiden Krieger zerren an ihrem Gewande, wobei ihre Beine entblößt werden, die Alte daneben fucht fie feftzuhalten. Als dritte Gruppe zur Linken erfcheint ein römifcher Reiter, der fich bemüht eine fchöne junge Sabinerin aufs Pferd zu heben, wobei ihn ein anderer zu Fuß unterftützt, während ein dritter fein feuriges Roß hält. Im Mittelgrunde fehen wir zur Rechten auf einer Plattform, die den Vorfprung eines prächtigen Gebäudes bildet, etwa 14 Sabinerinnen, die durch den Ueberfall in Verwirrung gebracht find. Diefe mannichfaltige Gruppe bietet allerlei intereffante Details. Mehrere rauhe Krieger fuchen fich eben Frauen unter den hübfchen Sabinerinnen aus. Im Hintergrunde ift ein Triumphbogen und ein Gebäude, ähnlich dem Pantheon.

Die Sabinerinnen erfcheinen ganz im Coftüm von Rubens' Zeit, in weitbaufchigen Röcken und ausgefchnittener Taille; einige, befonders die beiden Frauen vorne in der Mitte, find fehr üppige, wohlbeleibte Geftalten. Davon abgefehen, ift es ein vorzügliches Werk, voll Reichthum im Ausdruck, Freiheit und Geift. Im Gegenfatz zu der erft befprochenen Compofition tritt in diefer das ernft-leidenfchaftliche Element weniger hervor, dagegen zeigen fich Züge von Humor, wie z. B. die am Boden liegende, am Rocke gezerrte Sabinerin, eine Scene, die an niederländifche Kirmeßdarftellungen gemahnt.

Eine dieser sehr verwandte Darstellung befindet sich in der Eremitage in St. Petersburg, eine große, reiche Composition, voll lebendiger Motive und leicht und geistreich behandelt.[1] Eine getuschte Federzeichnung nach Polidoro, dasselbe Sujet darstellend, wurde 1775 aus der Sammlung Mariette verkauft.

Die »Aussöhnung der Sabiner mit den Römern« durch die Dazwischenkunft der Frauen war auf dem zu Grunde gegangenen Gemälde im Escurial als Pendant zu dem ersten dargestellt. Die prächtig ausgeführte Originalskizze ist ebenfalls im Besitze von Mr. Alexander Baring. Wir sehen zu beiden Seiten je eine Anzahl Krieger, die Spitzen der feindlichen Heere, die sich dicht gegenüberstehen. Zur Rechten sind fünf Römer, hinter denen man das Banner der Cohorte erblickt; zunächst dem Beschauer ist ein Fußgänger in Rüstung, dessen Kampfeslust durch ein Weib gedämpft wird, das ihn am Arme, der das Schwert hält, erfaßt; hinter ihm ein Reiter auf edlem grauen Roß, dessen Zügel von einer jungen, schönen Sabinerin gehalten werden; zu ihrer Linken steht eine andere, deren Gesicht und Geberde deutlich ihre Herzensangst ausdrückt. Weiterhin stehen vier andere junge Frauen; die eine trägt ein schönes Kind auf den Armen, eine zweite liegt auf den Knieen, eine dritte hält das sichtbare Unterpfand ihrer ehelichen Verbindung in die Höhe.

Auf der anderen Seite stehen drei sabinische Fußgänger und zwei Reiter. Einer derselben, zunächst dem Beschauer, mit Schwert und Schild bewaffnet, wartet mit herausforderndem Blick ungeduldig darauf, sich auf den Gegner zu stürzen, da wird er plötzlich von einer jungen Frau angehalten, die sich ihm zu Füßen wirft und mit angstvoller Energie, mit flehendem Blick seinen Arm umklammert, während ihr schönes Kind neben ihr auf dem Boden liegt. Die andern Krieger erscheinen ebenfalls durch das Dazwischentreten der Frauen gebannt, die Reiter schleudern den Speer nicht, ein Fußsoldat steht bewegungslos mit gezogenem Schwert. Stellung und Formen der Frauen sind anmuthig und elegant; die Composition ist noch origineller und interessanter als der »Raub der Sabinerinnen«; die eindringlichen Vorstellungen und Bitten der schönen jungen Frauen sind so lebendig zur Darstel-

1) Waagen, Gemälde der Eremit. S. 137.

lung gebracht, daß man sofort überzeugt ift, daß die Männer nachgeben werden.

Eine wefentlich gleiche Compofition zeigt ein Gemälde der Münchener Pinakothek, von dem fich die meifterhafte Originalfkizze im Befitz von Lord Afhburton in London befindet und das von Sintzenich geftochen ift (Sch. 139. 32). Hier tritt befonders die Geftalt der Herfilia hervor, die mitten zwifchen die feindlichen Heere tritt und den Frieden erfleht.

Wir haben in diefen Compofitionen die Erzählung des Livius I, 9, 7 ff. und I, 13, 1—4 oder Plutarch, Romulus 14 u. 19 aufs glänzendfte illuftrirt. Bei der Darftellung der Friedensftiftung weicht Rubens von den Berichten in einem Punkte ab; in diefen heißt es, der Kampf hatte fchon begonnen und die Frauen ftürzten fich in denfelben, um ihn aufzuhalten (*se inter tela volantia inferre Liv. I,* 13. 1), in Rubens' Compofition erfcheinen die Frauen, ehe der Kampf begonnen hat. Daß die Frauen mit den Kindern auf den Armen erfchienen, berichtet Plutarch, Rom. 19.

Aus der Gefchichte der römifchen Königszeit haben wir noch eine, allerdings in ihrer Bedeutung nicht ganz fichere Darftellung. Ein großes Gemälde, das um 1830 in London zum Verkauf ausgeftellt war, zeigt in allegorifcher Weife, wie Numa Pompilius fich zurückzieht. Er fitzt am Fuße eines Baumes zur Rechten, drei römifche Bürger ftehen neben ihm. Numa ift nahezu nackt, was vielleicht die Einfachheit feiner Sitten und feine Zurückgezogenheit im Walde andeuten foll. Zwifchen den Bäumen erfcheinen drei Waldnymphen und zwei Satyrn. Im Vordergrund liegen Haufen von Früchten und Gemüfen; diefe find von Snyders gemalt. Von diefer Zurückgezogenheit berichtet Livius I, 21, 3—5, Plutarch, Numa IV, 1. Wahrfcheinlich ift identifch mit diefem ein Gemälde, das im Catalog von Rubens' Nachlaß unter Nr. 168 als »Pythagoras mit einer Menge Früchte« bezeichnet war. Ob die Deutung auf Numa Pompilius richtig ift, muß ich dahin geftellt fein laffen.

Beifpiele republikanifcher Heldentugend führt uns Rubens in drei einzelnen und in einem Cyclus von Darftellungen vor. Ein Gemälde in der Gallerie Liechtenftein in Wien, geftochen von Jac. Schmutzer 1776 und G. Marchand (Sch. 139. 33. 34), zeigt uns »Mucius Scaevola vor Porfenna«. Wir fehen auf einem Thronfeffel in feinem Zelte Porfenna, das Scepter in der Hand;

vor ihm Scaevola, die Hand über die Flamme des Opferaltars haltend; neben ihm steht ein Krieger, der ihn erstaunt ansieht, hinter ihm drei andere; vorne am Boden liegt der, den er irrthümlich getödtet hat. Das Markige, Kräftige dieser Gestalten ist gut getroffen; die Darstellung entspricht dem Berichte bei Livius, II, 12, 7, Val. Maximus III, 3, *de patientia* 1, oder Plutarch, Publicola XVII, 4. 5. Ein Gemälde »Mucius Scaevola« brachte Rubens 1628 mit nach Madrid; wo es geblieben, ist unbekannt.

Hieran schließt sich ein Gemälde in der Dresdener Gallerie, dessen Gegenstand ebenfalls der Zeit des Krieges mit Porsenna angehört und ein Beispiel weiblicher Tapferkeit ist: »Clölia mit ihren Gefährtinnen durch den Tiber schwimmend«. Diese befanden sich, wie Livius, Buch II, 13, berichtet, unter den Geißeln, die Porsenna von den Römern erhalten; die kühnen Jungfrauen entkamen aber dem Feinde und schwammen durch den Tiber nach Rom zurück. Wir sehen auf dem Bilde eine Schaar junger Mädchen von üppigen, schwerfälligen Formen, mehr oder weniger nackt, am Ufer des Flusses. Einige stürzen sich in die Wellen, andere werden eben mit Auskleiden fertig; wieder andere eilen dem Flusse zu, weil der Feind sich in der Ferne zeigt; eine davon ist so fett, daß sie sich nicht aufs Pferd schwingen kann und ein Mann, der sich vor Lachen ausschüttet, sie hinaufschieben muß, während eine zweite, die schon aufgestiegen ist, sie zu sich zieht. Diese Scene und die plumpen Formen zeigen, daß Rubens diesen Gegenstand humoristisch und in einer launigen Anwandlung behandelt hat. „*De ce motif essentiellement héroique*", sagt A. Michiels, der allerdings etwas zu weit geht, „*le peintre engaité a fait une caricature énorme comme s'il avait voulu donner l'exemple à ce polisson de Diepenbeck.*" [1])

Die bei weitem großartigste Schöpfung unter Rubens' historischen Compositionen ist der Cyclus von sechs Gemälden, darstellend »Die Geschichte des Decius Mus«, in der Liechtenstein-Gallerie in Wien, gestochen von Andr. und Jos. Schmutzer, G. A. Müller und Ad. Bartsch (Sch. 218. 17).

Wie wir bereits oben erwähnten, sind diese Gemälde als Vorbilder für Gobelins gemalt worden, (vgl. Cap. 1, S. 61); trotzdem sind sie sehr sorgfältig ausgeführt. Von den Gobelins sind vier

---

1) *Michiels, histoire de la P. Fl. VII, p* 99.

(darunter *Roma triumphans*) im Befitze des Fürften von Liechtenftein, einige andere befitzt der Fürft Auersperg und die Stephanskirche in Wien; auch fonft find noch mehrere erhalten.

Rubens hat die auf den fechs Gemälden dargeftellten Vorgänge aus der Römifchen Gefchichte des Titus Livius entnommen, wo fie im achten Buche, Cap. 6, 9 und 10 berichtet werden. Die Zeit derfelben ift die des Kriegs zwifchen den Römern und Latinern, alfo das Jahr 340 v. Chr. Die Römer hatten bei Capua ein Lager gefchlagen. „Hier foll beiden Confuln“ [1]), fo hören wir im 6. Cap. „diefelbe Erfcheinung im Schlafe erfchienen fein, nämlich die Geftalt eines Mannes, größer und ehrwürdiger als nach menfchlichem Maßftab, welcher fagte, von der einen Partei müffe der Feldherr, von der andern das Heer den unterirdifchen Göttern und der Mutter Erde zum Opfer fallen. Von welchem Heere der Feldherr die Legionen der Feinde und außer ihnen fich felbft verflucht hätte, diefem Volk und diefer Partei werde der Sieg gehören. Wie die Confuln diefe nächtlichen Gefichter einander mittheilten, befchloffen fie zur Abwehr des göttlichen Zornes Opferthiere zu fchlachten, zugleich, daß, wenn die Eingeweide derfelben verkündigten, was im Traume angedeutet worden war, daß einer von beiden Confuln das Schickfal erfüllen folle. Wie die Antworten der Opferbefchauer mit der religiöfen Ueberzeugung, die fich fchon im Gemüthe feftgefetzt hatte, übereinftimmten, fo zogen fie die Legaten und Tribunen zu Rathe und machten fie mit den Befehlen der Götter ganz ohne Rückhalt bekannt, damit nicht der freiwillige Tod des Confuls in der Schlacht das Heer erfchreckte, und machten unter einander aus, daß, auf welcher Seite das römifche Heer zu weichen anfange, dort fich der Conful für das römifche Volk und die Quiriten dem Tod weihen folle.“

Im 9. Cap. wird dann weiter berichtet: „Ehe die römifchen Confuln zur Schlacht auszogen, opferten fie. Dem Decius foll der Opferbefchauer einen Einfchnitt in dem oberften Theile der Leber auf der glücklichen Seite gezeigt haben,[2]) fonft fei das Opfer den Göttern angenehm. Manlius habe ein fehr glückliches Opfer dargebracht.“ „Nun es ift gut“, fagte Decius, „wenn mein Amtsgenoffe glückliche Zeichen gehabt hat.“ Hernach rückten fie zur

1) Publius Decius Mus, d. Ae. und Titus Manlius.

2) Dies war ein ungünftiges Zeichen.

Schlacht (am Fuße des Vesuv) aus. Manlius befehligte auf dem rechten, Decius auf dem linken Flügel. Zuerst wurde auf beiden Seiten mit gleichen Kräften, mit derselben Kampfeslust gestritten. Hernach zogen sich auf dem linken Flügel die römischen Speerträger zu den Vorderen zurück, weil sie den Andrang der Latiner nicht aushalten konnten. In dieser Verwirrung ruft der Consul Decius mit lauter Stimme den Marcus Valerius und spricht: „Valerius, wir bedürfen der Hülfe der Götter! Wohlan! Du vom Staate bestellter Oberpriester des römischen Volkes, sprich die Worte aus, wodurch ich mich für das römische Volk dem Tode weihen kann.“ Der Oberpriester hieß ihn die verbrämte Toga anlegen, sein Haupt verhüllen, die Hand unter der Toga bis zum Kinn führen und, auf dem unter seinen Füßen liegenden Speer stehend, so zu sprechen: (folgen die Worte der Todesweihung). Nach diesem Gebete ließ er die Lictoren zum Titus Manlius gehen und bei Zeiten dem Amtsgenossen melden, daß er sich für das Heer dem Tode geweiht habe. Er selbst in gabinischer Tracht sprang bewaffnet auf das Pferd und stürzte sich mitten in die Feinde. Er erschien beiden Heeren als ein übermenschliches Wesen und wie ein vom Himmel gesandtes Sühnopfer alles göttlichen Zornes, der das von den Seinigen abgewandte Verderben über die Feinde bringen werde; so brachte der von ihm ausgehende Schrecken und Furcht zuerst die Fähnlein der Latiner in Verwirrung, hernach verbreitete sich derselbe über das ganze Heer. Dies war ganz ersichtlich, weil, wo er auch einsprengte, Alle wie von einem bösen Gestirne verfolgt zu zittern anfingen; wie er aber, von Geschossen bedeckt, niederstürzte, da haben die bestürzten Cohorten der Latiner die Flucht ergriffen, so daß alles öde und verlassen war.“

Im 10. Cap. lesen wir sodann noch: „Als man nach dem Leichnam des Decius suchte, wurden sie durch die Nacht überrascht, so daß er an diesem Tage nicht gefunden werden konnte. Am folgenden Tage fand man ihn unter einem großen Haufen feindlicher Leichen, mit Geschossen bedeckt, und es wurde ihm auf Veranstaltung seines Amtsgenossen eine seinem Tode entsprechende Leichenfeier gehalten.“ In derselben Weise wie der Vater opferte sich auch der Sohn, ebenfalls Publius Decius Mus genannt, was Livius im 10. B., C. 28 berichtet; daß Rubens aber nicht dessen Geschichte, sondern die des Vaters darstellte, lehrt

die Vergleichung feiner Compofitionen mit dem Berichte des Livius. Die Gefchichte des Vaters, wie fie Livius giebt, bot dem Maler bei weitem mehr Anhaltspunkte. Diefe Darftellungen find nun folgende:

Erftes Bild. »Decius theilt den Legaten und Tribunen feinen Traum mit« (geftochen von And. und Jof. Schmutzer). Der Feldherr fteht auf einer Erhöhung und fpricht zu den fünf Legaten und Tribunen, die mit Bannern und Feldzeichen vor ihm ftehen und in tiefer Aufmerkfamkeit zuhören. Die wettergebräunten Krieger heben fich wirkungsvoll von dem hellen Hintergrunde ab; der energifche römifche Character ift in ihnen in fo treffender Weife wie felten ausgedrückt. Jede Geftalt ift individuell gehalten, was fich fchon in der Art, wie fie die Rede aufnehmen, zeigt. Die Zeit ift durch die im Often aufgehende Sonne angegeben.

Diefes Bild ftellt offenbar nicht, wie Smith, Waagen, Schneevoogt [1]) annehmen, Decius, der feine Krieger vor der Schlacht anfeuert, dar; denn diefe Scene findet fich nicht bei Livius, dem Rubens fich fonft genau anfchließt, wäre auch kein nothwendiges, wichtiges Moment in der Kette der dargeftellten Ereigniffe. Vielmehr haben wir hier, wie auch Roofes annimmt,[2]) Decius, der den Legaten und Tribunen feinen Traum mittheilt, die Scene, die Livius im 6. Cap. berichtet und die in ihrer Bedeutung durchaus geeignet ift, die Reihe zu eröffnen; auch der Ausdruck der Gefichter ftimmt vortrefflich zu ihr.

Zweites Bild. »Decius befragt die Auguren« (geftochen von And. und Jof. Schmutzer). Der Feldherr in Rüftung, mit Scharlachmantel, fteht vor den Prieftern, deren einer bei dem Altar fteht, während der andere in einem Silbergefäß die Eingeweide des Opferthieres hält; der Ausdruck der Gefichter fagt deutlich, daß er ungünftige Zeichen gefunden hat. Vorne liegt ein todter Hirfch am Boden, zwei Männer bringen eine weiße Kuh herbei.

Drittes Bild. »Decius' Todesweihe« (geftochen von And. und Jof. Schmutzer — vergl. die beigegebene Taf. VI). Eine

1) Smith, Cat. 101. n. 329. Waagen, Kl. Sch. S. 281. Schneevoogt, Cat. 218. 17. 1. — Smith u. Waagen fetzen das Bild daher als Nr. 2.

2) Roofes, Gefch. d. M. A., S. 216.

treffliche Skizze dieser Composition ist in der Münchener Pinakothek, eine andere im Besitze von Mr. Cosway, gestochen von C. M. Metz (Sch. 218. 17. 2). In der Mitte des Bildes sehen wir den Feldherrn, der die Waffen niedergelegt, Oberkörper und Gesicht mit seinem Scharlachmantel verhüllt hat; er neigt sich vor dem Oberpriester, einem imposanten Greise, mit grauem Barte, Leib und Haupt in seinen Mantel eingehüllt; dieser legt die Hand auf das Haupt des Consuls und vollzieht die Todesweihe. Hinter ihm steht ein zweiter verhüllter Priester, hinter dem Consul stehen seine zwei Lictoren, seine Waffenträger und sein Streitroß, das den Kopf senkt, als ob es von dieser Scene auch ergriffen wäre. Die Handlung geht am Waldrande, im Schatten eines alten Baumes vor sich. Das Düstere, Geheimnißvolle, Feierliche dieser Scene ist äußerst glücklich ausgedrückt und der empfängliche Beobachter wird sich eines leisen Schauers nicht erwehren können, wenn er diese feierliche Beschwörung sieht. Dieses tiefgedachte, in seiner Einfachheit großartige Gemälde ist der Glanzpunkt des ganzen Cyclus.

Viertes Bild. »Decius entsendet die Lictoren« (gestochen von G. A. Müller). Der Feldherr, prächtig gerüstet zur Schlacht, ist im Begriff sein feuriges, graues Schlachtroß zu besteigen; seine Blicke sind auf drei Lictoren gerichtet, die, ihre Fascen auf den Schultern, sich nach der entgegengesetzten Seite hin entfernen, nachdem sie vom Consul Abschied genommen haben. Die fein empfundene Composition macht einen ergreifenden Eindruck; die Figuren heben sich wieder dunkel vom hellen Hintergrunde ab.

Fünftes Bild. »Decius' Tod« (gestochen von G. A. Müller). Inmitten des Schlachtgetümmels, im Gewirr des hartnäckigen, blutigen Kampfes zwischen Reitern und Fußvolk, sieht man den Feldherrn rückwärts von seinem sich hochaufbäumenden Rosse stürzen, tödtlich am Halse verwundet durch den Speer eines Feindes. Einer seiner Krieger auf scheckigem Pferde rächt seinen Tod. Todte und Sterbende bedecken das Schlachtfeld, einer liegt ausgestreckt auf dem Rücken, einen abgebrochenen Speer in der Brust. Die Darstellung des mächtigen Kampfgewühls ist wieder grandios, die Köpfe sind geistreich behandelt, besonders edel ist der des sterbenden Decius. Echt römische Heldenkraft spricht aus dem Ganzen.



Lichtdruck von J. Löwy, Wien.

DIE TODESWEIHE DES DECIUS MUS.

(LIECHTENSTEIN-GALLERIE.)

Sechstes Bild. »Decius' Leichenfeier« (gestochen von A. Bartsch). Die Originalskizze ist in der Münchener Pinakothek, eine Studie für die gebundenen Gefangenen in der Sammlung von Abr. Hume. Der todte Held liegt auf einem Lager ausgestreckt, dessen Kopfende mit einem aus Waffen, Feldzeichen und Köpfen der Feinde gebildetes Trophäum geschmückt ist. Umher sehen wir Krieger und Gefangene; einer der Krieger zerrt in rauher Art mit der einen Hand ein Weib am Gewande, mit der andern hält er eine Gefangene an den Haaren; ersteres hat ein Kind in den Armen und ein anderes zur Seite. Nahe dieser schleppt ein anderer Krieger ein junges Weib an den Haaren vorwärts, vorne liegen drei Gefangene gebunden und reiche Beute an Gold- und Silbergefäßen. Wir haben hier eine sehr bewegte und reiche Composition, die ein Muster von kunstvoller, klarer Anordnung ist, und die großartige, ernste römische Kriegsfeierlichkeit in wirkungsvollster Weise vorführt.

Zu dem Cyclus gehört noch ein siebentes Gemälde, das wahrscheinlich dem Atelier von Rubens entstammt: »Roma triumphans«, eine Composition von zwei symbolischen Figuren, hinter denen man in der Ferne die Stadt Rom sieht, gestochen von A. Bartsch (Sch. 219. 7).

Vergleichen wir diese Gemälde mit dem Berichte des Livius, so finden wir, daß Rubens dem letzteren die wichtigsten, prägnantesten Momente zur malerischen Behandlung entnommen hat. Die vier ersten Compositionen entsprechen genau den Worten des Livius; bei dem Tode und der Leichenfeier ließen dessen kurze Angaben Rubens Spielraum für eigene Erfindung und weitere Ausführung. Die Todesweihe findet bei Livius während des Kampfes, auf dem Kampfplatze statt, Rubens verlegt sie abseits davon, an einsamen Platz am Waldesrande, wodurch das Mystische der Scene noch gesteigert wird.

Während Rubens die Mehrzahl der Stoffe, die er aus der Antike dargestellt hat, ganz ins Moderne übersetzte, hat er diesen Compositionen einen entschieden antiken Character zu verleihen gewußt. Die vollkräftigen, mannhaft schönen Gestalten, mit den etwas gedrungenen Verhältnissen hat Rubens nach dem Vorbilde römischer Sculpturen, besonders der Reliefs geschaffen und bewiesen, wie gut er die letzteren seinem Gedächtnisse eingeprägt hatte. Den Formen entspricht der geistige Ausdruck; das schlichte

Heldenthum und der ſtrenge Römerſinn der Republik, das ruhige, ernſte Selbſtvertrauen und die heroiſche Selbſtverleugnung ſind hier ſo großartig und ergreifend verkörpert, wie kaum in irgend welchen anderen Gemälden. Archäologiſche und hiſtoriſche Treue, wie wir ſie gewohnt ſind, ſuchen wir bei Rubens nicht, ebenſowenig wie bei Shakeſpeare.

Das Römerthum wird uns im Decius-Cyclus in derſelben Weiſe vorgeführt wie in den Dramen des großen Briten, im „Coriolan" oder „Julius Cäſar"; ſie athmen in derſelben Weiſe eine tiefe Empfindung für antikes Weſen, die Wirkung iſt bei beiden eine gleich mächtige. Den dramatiſchen Charakter hat Rubens in dieſen Compoſitionen meiſterhaft zur Geltung gebracht, nicht minder das düſtere, fataliſtiſche Moment, das in dieſen Vorgängen liegt.

Eine andere Seite republikaniſcher Tugend führte das Gemälde »Scipios Großmuth« vor, das früher in der Galerie d'Orléans war und 1836 bei Mr. Yates in London durch Feuer zu Grunde ging; geſtochen iſt dasſelbe von S. à Bolswert und von Dambrun (Sch. 140. 35. 36). Rubens hat die dargeſtellte Scene der Erzählung des Valerius Maximus, *lib.* IV, 3, *de abstinentia et continentia*, entnommen; ſie findet ſich auch bei Livius, 26, 50; der Inhalt derſelben iſt dieſer. Nach der Eroberung von Neu-Karthago (210 n. Chr.) durch Publius Cornelius Scipio Africanus den Aelteren wurde dieſem unter anderen Gefangenen eine Jungfrau von ausgezeichneter Schönheit vorgeführt. Als er ſie nach ihrer Heimath und ihren Eltern fragte, erfuhr er unter anderem, daß ſie dem jungen Fürſten der Keltiberer, Allucius, verlobt ſei. Sogleich ließ er die Eltern und den Bräutigam kommen, und da er unterdeſſen erfahren hatte, daß letzterer ſeine Braut auf das zärtlichſte liebe, redete er freundlich mit ihm und gab ihm die Jungfrau ohne Löſegeld zurück. Die Eltern und Verwandten der Jungfrau, die eine Menge Goldes zu deren Loskauf mitgebracht hatten, baten ihn dieſes als Geſchenk anzunehmen; Scipio ließ die Geſchenke zu ſeinen Füßen niederlegen und übergab dann alles dem Allucius, indem er ihm ſagte, er wolle das ſeiner Mitgift hinzufügen. Dieſe Geſchichte ſtellt uns Rubens ſo dar:

Auf einem erhöhten Sitze, unter einem Baldachin, zur Rechten ſitzt Scipio und ſtreckt gnädig die Hand aus gegen die beiden Verlobten, die ſich ſeinem Throne nähern; Allucius, der ſeine

Braut zur Rechten führt, beugt ein Knie; zur Seite der Braut ftehen deren Vater und Mutter, hinter ihr kommen vier Frauen, davon zwei ihr die Schleppe tragen. Auf der entgegengefetzten Seite, neben dem Throne Scipios bringen Soldaten die goldenen und filbernen Prachtgefäße herbei, die Scipio von den Verwandten zum Gefchenk erhalten hat und die er dem Bräutigam zurückgiebt. Allucius mit feinen Schlitzärmeln und Tricotbeinkleidern, die Braut in dem Schleppgewande und ebenfo die übrigen Geftalten find durchaus modern gehalten. Denfelben Gegenftand, in etwas anderer Weife componirt, ftellte eine Skizze dar, die f. Z. der Graf Cuypers de Rymenam befaß und die von P. Spruyt geftochen wurde (Sch. 140. 37).

Seinem Gegenftande nach würde fich hier ein Gemälde »Sophonisbe« einreihen, das als Rubens'fches Werk im J. 1713 aus der Coll. van Loo verkauft wurde, im übrigen aber ganz unbekannt ift. Sophonisbe war die Tochter Hasdrubals, die Gemahlin des Syphax, der 203 v. Chr. von Scipio gefchlagen wurde.

Größe und Herrlichkeit des Römerthums in feiner Glanzzeit veranfchaulicht ein Gemälde in der Nationalgallerie in London, in welchem Rubens eines der neun Bilder des fchon früher erwähnten Cyclus »Triumphzug des Cäfar« von Mantegna in freier Copie, fo zu fagen in „freier Bearbeitung" wiedergegeben hat. Er hat dazu das fünfte Bild des Cyclus, alfo das Mittelftück, gewählt, deffen phantaftifch-pomphafter Charakter ihn befonders angefprochen zu haben fcheint.

Wir fehen im Mittelpunkt desfelben einen in Scharlach gekleideten Priefter, der einen weißen Opferftier führt; vor ihm kommen fpielende Mufikanten, vor diefen eine Frau mit Blumenkörben. Hinter dem Priefter fchreiten zwei Jünglinge, die Kühe führen und auf diefe folgen fünf mit reichen Prachtteppichen gefchmückte Elephanten, welche Fruchtkörbe auf den Köpfen und Candelaber mit lodernden Flammen auf dem Rücken tragen. In der rechten Ecke ift ein Löwe und eine Löwin. Im Hintergrunde fieht man einem Tempel auf einem von zahlreichen Zufchauern befetzten Hügel, dem fich der Zug zu nähern fcheint.

Der Vergleich zwifchen Mantegnas Compofitionen und Rubens' Bearbeitung derfelben — der jetzt dadurch erleichtert ift, daß erftere fich in Hamptoncourt, letztere in der Nationalgallerie

in London befinden — ist sehr instructiv. Rubens hat zunächst an der Composition einiges verändert; während die Elephanten auf dem Originale ruhig dahinschreiten, hat Rubens ihnen etwas Dramatisches in der Bewegung gegeben. An Stelle der zahmen, an einem Stricke geführten Rinder setzte Rubens einen unbändigen Stier, den sein Führer an den Hörnern faßt und mit Mühe in Ruhe hält. Die wichtigste Aenderung besteht sodann darin, daß Rubens aus den beiden Schafen, die bei Mantegna harmlos neben dem vordersten Elephanten wandeln, einen Löwen und eine Löwin gemacht hat, die den Elephanten grimmig anknurren. Und während bei Mantegna letzterer ruhig einherschreitet, richtet er bei Rubens wüthende Blicke auf den Löwen und ist im Begriffe, demselben einen Schlag mit dem Rüssel zu versetzen. So bringt Rubens das Element des Dramatischen und Furchtbaren in diese Composition herein. In Formen und Farben hat Rubens Mantegnas Gemälde ganz wesentlich verändert; die Gestalten Mantegnas erscheinen etwas eckig, mager und streng, die seinen zeigen naturwahre, kräftige Fülle, das Colorit aber ist bei Rubens wahrer und kräftiger. Bei Mantegna haben wir einen entschieden plastischen, bei Rubens einen entschieden malerischen Stil; der Unterschied beider Stilarten tritt bei der Vergleichung gerade dieser Gemälde sehr klar hervor. — Zwei andere Theile von Mantegnas Cyclus, von Rubens copirt, sind im Cataloge seines Nachlasses unter Nr. 315 aufgeführt.

Im Anschluß an den Triumph Cäsars gedenken wir eines geistreich componirten und ausgeführten Gemäldes in der Eremitage in St. Petersburg, das einen ähnlichen Gegenstand behandelt, nämlich den »Empfang eines siegreichen Feldherrn durch den römischen Senat«; eine Beziehung zu einer bestimmten historischen Persönlichkeit ist hier nicht vorhanden. Ebenso erwähnen wir hier eine nicht weiter bekannte Composition, die im Cataloge von Rubens' Nachlaß unter Nr. 119 verzeichnet ist: »Ein Opfer«, nach Elsheimer.

Aus der Kaiserzeit hat Rubens zunächst »Den Tod des Seneca« behandelt. Auf dem in der Münchener Pinakothek befindlichen Gemälde, gestochen von Al. Voet jun. (Sch. 140. 39), sehen wir den sterbenden Philosophen, der völlig nackt mit den Füßen, nachdem die Adern an denselben geöffnet, in einem Gefäße mit Wasser steht, das von Blut gefärbt ist. Er fährt bei

zunehmender Schwäche fort zu lehren; zu feiner Linken fitzt ein junger Mann, der feine letzten Ausfprüche auffchreibt; auf der andern Seite fteht ein Arzt, der den Erfolg der Operation beobachtet; im Hintergrunde ftehen zwei Soldaten, die auf die Vollftreckung des Todesurtheils warten. Der Körper des Seneca in feiner Magerkeit und mit den hervortretenden Adern ift fehr realiftifch behandelt. Eine Zeichnung des fterbenden Seneca (als Einzelfigur), die Rubens nach der Statue des fog. Seneca aus der Vigna Borghefe (Louvre) machte und die von Corn. Galle für die Seneca-Ausgabe geftochen wurde, erwähnten wir bereits früher (f. ob. S. 46). Die Figur des Seneca in dem Gemälde ift die malerifche Ausführung diefer Zeichnung und geht alfo direct und nachweislich auf eine antike Statue zurück, was in diefer Weife bei keinem anderen Gemälde von Rubens der Fall ift. Das plaftifche Vorbild ift auch bei diefer Figur deutlich zu erkennen. Auf dem Stiche von Corn. Galle find die Augen und die Draperie etwas anders als bei dem Seneca des Gemäldes, auch ift dort das Gefäß in eine Nifche geftellt. Ein »Kopf des fterbenden Seneca,« vermuthlich mit dem des Gemäldes übereinftimmend, befand fich 1769 in der Collection R. Strange.

Aus der fpäteren Kaiferzeit hat Rubens die Gefchichte Conftantins des Großen in einem Cyclus von zwölf Bildern dargeftellt, die als Vorlagen für Gobelins dienten. Wir kennen nur die zwölf ausgeführten Skizzen, die fich ehemals in der Galerie d'Orléans befanden, dort von Nic. Tardieu geftochen wurden (Sch. 219. 18) und von denen acht im Befitze der Herren Brooksbank, Vernon und Rogers, die anderen vier wahrfcheinlich ebenfalls in England find. Ob außer diefen Skizzen auch noch entfprechende Gemälde vorhanden waren, kann ich nicht mit Beftimmtheit fagen; nach M. Roofes war es der Fall.[1]) Eine nach diefen Vorlagen gewebte Suite von Gobelins ift in der Möbelkammer der franzöfifchen Republik. Folgendes find diefe Compofitionen:

Erftes Bild. »Die Vermählung Conftantin des Gr.« mit Faufta, des Maximian Tochter. Sie findet vor einem Altar im Tempel des Jupiter und der Juno ftatt, an dem zwei Jünglinge

1) Roofes, Gefch. d. Malerfch. Antwerpens, deutfch v. Reber, p. 235 fagt: „Von der Gefch. d. Conftantin haben wir nur noch die Skizzen".

ſtehen, von denen einer die Doppelpfeiſe bläſt, während der andere die Hochzeitsfackel ſchwingt. Zugleich iſt die Vermählung eines zweiten Paares vorgeführt, in dem man Licinius und Conſtantia, Conſtantins Schweſter, vermuthet; dies wäre allerdings eine künſtleriſche Licenz, denn die Vermählung dieſer beiden fand einige Jahre ſpäter ſtatt. Bei Seite ſtehen zwei Männer mit einer weißen Kuh, zum Opfer bereit. Auf dem Stiche von Tardieu wird das Bild anders erklärt, nämlich als die Doppelhochzeit des Conſtantin Chlorus und des Galerius Maximianus. [1]) Dies iſt inſofern unwahrſcheinlich, als alle übrigen Compoſitionen von Conſtantin der Gr. ſelbſt handeln.

Zweites Bild. »Die Erſcheinung des Kreuzes«. Conſtantin betrachtet in Gegenwart ſeines Heeres die Erſcheinung eines leuchtenden Kreuzes mit Inſchrift am Himmel; er ſteht von einem Freunde begleitet auf einer erhöhten Bühne, ſeine Arme anbetend gegen die Wundererſcheinung ausſtreckend.

Drittes Bild. »Conſtantin mit dem Kreuzesbanner«, im Beſitz von Mr. Henry Brooksbank. Er übergiebt das Banner, auf dem er mit Gold und Edelſteinen das Kreuzeszeichen hat ſticken laſſen, das Labarum, der Obhut zweier Krieger.

Viertes Bild. »Die Schlacht zwiſchen Conſtantin und Maxentius«; im Beſitz von Mr. Henry Brooksbank; außer dem Cyclus auch von Balt. Moncornet geſtochen (Sch. 141. 45). Es iſt die Schlacht bei der Milviſchen Brücke, eine Stunde von Rom, im Jahre 312 n. Chr. Der Moment iſt dargeſtellt, wo die zwei Helden auf ſtolzen Roſſen ſich gegenüberſtehen und Conſtantin, das Haupt mit Lorbeer bekränzt, einen Speer hebt, um ihn auf ſeinen Gegner zu ſchleudern, der ſich ihm mit dem Schwert in der Hand nähert. Der Zuſammenſtoß der Truppen zu Fuß und zu Pferd erzeugt einen hartnäckigen Conflikt. Im Vordergrunde liegen zwei todte Krieger; im Hintergrunde ſieht man die Reiterei des Maxentius über die Milviſche Brücke entfliehen.

Fünftes Bild. »Niederlage und Tod des Maxentius«, im Beſitze von Will. Rogers, außer dem Cyclus auch von Balt. Moncornet geſtochen (Sch. 141. 46). Maxentius, der über die

---

1) *Schneevoogt*, *Cat.* 219. 18 *n.* 1. — Erſtere Annahme findet ſich bei *Smith*, *Cat. rais. p.* 202 *n.* 733 und Waagen, Kunſtwerke in England, Berlin, 1837. I. Theil (Verzeichniſs d. Gem. d. Orl. Gal.) S. 518.

Milvifche Brücke entfliehen will, ftürzt durch eine durchbrochene Stelle derfelben, die er als Falle für feine Feinde beftimmt hatte, kopfüber in die Tiber und wird durch die Anhäufung feiner eigenen Krieger und Roffe erdrückt. Zwei feiner Reiter ftehen am Rande der Oeffnung, dahinter zwei andere, die ihre Roffe herumwerfen, um der Gefahr zu entgehen, dabei aber dem Feinde begegnen. Der Anprall des Kampfes auf der Brücke hat eine Anzahl Krieger in den Fluß geftürzt, von denen zwei fich an der Seite der Brücke feftklammern.

Was Rubens hier in zwei Gemälden darftellt, nämlich die Schlacht und den Tod des Maxentius, hat Raffael in einem Gemälde, in der »Conftantinsfchlacht« (Vatican) vereinigt vorgeführt. Er hat auch den Tod des Maxentius anders dargeftellt: er fucht im Strome Rettung, ftürzt hier aber vom Pferde und ringt verzweifelnd mit den Fluthen. Rubens hat die Scene auf den hochtragifchen Moment des Sturzes durch die Brücke zugefpitzt; die Furchtbarkeit des Kampfes ift überhaupt, ähnlich wie bei der »Amazonenfchlacht«, wieder durch Verlegung derfelben auf die Brücke, die hier zudem durchbrochen ift, gefteigert. Diefe geift- und energievolle Compofition darf als die vorzüglichfte des Cyclus bezeichnet werden.

Sechftes Bild. »Conftantins Einzug in Rom«, im Befitz von G. J. Vernon. In voller Rüftung, auf ftolzem Roß nähert fich der Sieger dem Thore der Stadt, wo ihn der Genius der Stadt Rom und verfchiedene Priefter und Senatoren erwarten, hinter ihm kommt eine Reiterfchaar; Fama fliegt voran mit der Doppeltrompete; der Genius der Stadt empfängt aus den Händen der Victoria die Kaiferkrone.

Siebentes Bild. »Conftantin empfängt die Huldigung des Senats«, dem er feine alte Freiheit wiedergegeben hat; im Befitze von G. J. Vernon. Der Genius Roms, eine weibliche Geftalt mit dem Palladium in der Hand, fitzt in der Mitte des Bildes auf einem Throne; zur Linken fieht man die Figur des Friedens, die ihr einen Kranz auffetzt, zur Rechten Victoria, einen Triumphbanner haltend; in ihrer Nähe find zwei Gefangene (ein Dacier und ein Albanefe); auf der andern Seite fteht Conftantin, einen Donnerkeil (das Symbol der Macht) in der Hand; ihm huldigen die römifchen Senatoren; zu feinen Füßen liegen drei Gefangene. Es ift eine meifterhafte, brillante Compofition.

Achtes Bild. »Constantin von einer Victoria bekränzt«; im Besitz von Henry Brooksbank, außer dem Cyclus auch von Balt Moncornet gestochen (Sch. 141. 47). Zu den Füßen Constantins liegen zwei gebundene Gefangene; dahinter ist eine prachtvolle Trophäe errichtet, die aus dem Kopfe des Maxentius, Bannern und Waffen gebildet ist.

Neuntes Bild. »Constantin überträgt seinem Sohne Crispus das Commando der Flotte«; im Besitze von Henry Brooksbank. Diese Scene, die nach der Schlacht von Gallipolis spielt, ist in symbolischer Weise dargestellt; Constantin legt seinem Sohne einen Globus in die Hand, ein Genius giebt ein Schiffsvordertheil; an der Seeküste lehnt Neptun.

Zehntes Bild. »Gründung Constantinopels«; befand sich 1829 in der Sammlung von Lord Ranelagh. Constantin, in römischer Toga, einen Begleiter neben sich, streckt die Hand aus als Billigung des Planes von Constantinopel, den ein Arbeiter hält, während der Architekt vor ihm kniet und mit einem Zirkel an dem Plane Messungen macht.

Elftes Bild. »Constantin betet das Kreuz an«; im Besitz von Henry Brooksbank, außer dem Cyclus auch von B. L. Prévost und L. Delignon gestochen (Sch. 219. 18. 11). Die heil. Helena, Constantins Mutter, hält ihm das Kreuz hin, auf das eine allegorische Gestalt, der Glaube, seine Aufmerksamkeit lenkt.

Zwölftes Bild. »Constantins Taufe«; außer dem Cyclus auch von B. L. Prévost und L. Delignon, sowie variirt von Car. Baroni in Mantua 1765 gestochen (Sch. 219. 18. 12). In einem prächtigen Tempel mit gewundenen Säulen sind Priester und Würdenträger versammelt; einer der ersteren vollzieht die Taufe an Constantin, der an der Seite des Bassins kniet.

Dieser Cyclus beschließt in würdiger Weise die Darstellungen aus der römischen Geschichte. Im Gegensatz zu den vorhergehenden, insbesondere zum Decius-Cyclus, sehen wir hier das allegorische Element in ähnlicher Weise hervortreten wie in dem Medici-Cyclus und dem Cyclus in Whitehall. Die eine Hälfte der Bilder, nämlich die fünf ersten und das letzte sind rein historisch, in der anderen Hälfte treten allegorische Gestalten auf. Auch bei diesem Cyclus, insbesondere in der Darstellung der Schlacht zwischen Constantin und Maxentius und des Todes des letzteren finden wir Gestalten,

die im Charakter der römischen Sculpturen gehalten find; ein echt römischer Typus ift z. B. Conftantin in dem Schlachtbilde. Welcher Quelle Rubens den Stoff diefer Compofitionen entnommen hat, ift nicht beftimmt zu fagen, doch dürfte am eheften an das »Leben Conftantin d. Gr.« und das »Chronikon« des Eufebius zu denken fein, von dem auch die Legende von der Erfcheinung des Kreuzes herrührt, welche das zweite Bild darftellt. Die Kirchengefchichte diefes Autors citirt Rubens in feiner früher mitgetheilten Abhandlung über den Gebrauch des Dreifußes (vgl. oben S. 28).

Zum Schluffe haben wir noch einiger Compofitionen zu gedenken, welche »Cimon und Pero« oder »Caritas Romana« betitelt find. Sie ftellen eine Gefchichte dar, welche fich bei Valerius Maximus V. 4., *de pietate erga parent.*, Ext. 1. und Hygin, *fab.* 254 findet, wie nämlich Pero, die Tochter des Cimon, der in's Gefängniß geworfen wurde, zu ihm eingedrungen ift und ihn durch Darreichung ihrer Bruft vom Hungertode errettet. Die befte diefer Darftellungen, ausgezeichnet durch Empfindung, Charakteriftik und Colorit, ift in der Marlborough Collection in Blenheim, geftochen von J. Smith und Corn. van Caukercken (Sch. 141. 48. 142. 49). Der ehrwürdige Alte kniet auf einigem Stroh, mit rückwärts gefeffelten Händen; ihm zur Seite kniet feine Tochter in fcharlachfarbenem und grauem Gewande und reicht ihm ihre Bruft dar, während fie mit wachfamer Angft nach dem Gitter des Gefängniffes fpäht; vorne auf dem Stroh liegt ihr fchlafendes Kind. Die Charakteriftik des gebrechlichen Greifes und der Ausdruck der Angft bei der Tochter find von überrafchender Wahrheit. Eine Copie diefer Compofition ift in der Eremitage in St. Petersburg, geftochen von Sanders (Sch. 142. 50). Ein zweites Gemälde ift in der Gallerie im Haag, geftochen von Alex. Voet jun. (Sch. 142. 52); es unterfcheidet fich von dem vorigen dadurch, daß hier Pero fitzend dargeftellt ift. Eine dritte Compofition, auf der der Alte fitzt, die Tochter kniet, giebt ein Stich von Guil. Panneels wieder (Sch. 142. 51). Im Cataloge von Rubens' Nachlaß findet fich unter Nr. 141 ein Gemälde »Cimon und Pero.«

Damit find wir am Schluffe unferer Betrachtung von Rubens' Darftellungen aus der antiken Gefchichte.





Zwei Welten ſind in dieſen Darſtellungen, deren lange Reihe nun vor unſerem geiſtigen Auge vorübergezogen iſt, von dem großen Meiſter mit genialer Sicherheit und, wenn ich ſo ſagen darf, Unbefangenheit auf's glücklichſte verbunden worden. Inhalt und Stoff derſelben hat das claſſiſche Alterthum, Form und Ausdrucksweiſe hat Rubens, ſeine Zeit und ſein Volk geliefert. Die Götter Griechenlands und die Helden Roms treten uns hier entgegen — alle mehr oder weniger in's Rubenſiſche übertragen, in ſeine Zeitgenoſſen verwandelt, als Flamländer des 17. Jahrhunderts, nur in Rubenſiſcher Steigerung und in antikiſirendem Coſtüme.

Rubens war ein Verehrer und Bewunderer der Antike, wie wenige andere Künſtler, aber ſie war ihm doch nicht das Ideal ſchlechthin, dem gegenüber er die Rechte ſeiner Zeit, ſeines Volkes und ſeiner Eigenart aufzugeben gehabt hätte. Seine eigene, im Nationalen wurzelnde Kunſtweiſe und Formenſprache erſchien ihm durchaus würdig und werth, in ihr den Inhalt griechiſch-römiſcher Sage und Geſchichte auszudrücken. Und damit hat er auch den rechten Weg eingeſchlagen. Dem treuen Feſthalten an ſeiner eigenen Individualität iſt es allein zuzuſchreiben, daß ſeine Darſtellungen aus der Antike ſo gar nichts Gemachtes, Angenommenes, Berechnetes, Reflectirtes haben, daß ſie ſo voll Unmittelbarkeit und Urſprünglichkeit ſind und aus ſeiner innerſten Natur, wie freie Naturerzeugniſſe hervorgewachſen erſcheinen, was ja in ſo hohem Grade von den Werken der griechiſchen Kunſtblüthe gilt.

Dazu kommt, daß in Rubens' Individualität bei aller Verſchiedenheit doch auch einiges mit der Antike Verwandte lag, worauf wir bereits früher hingewieſen haben. Jene Freiheit,

Sicherheit und Kraft, jene gefunde Sinnlichkeit, jene Harmonie von Gehalt und Erfcheinung, jene Einigkeit in fich, jene Klarheit und Heiterkeit, die wir in feiner ganzen menfchlichen und künftlerifchen Natur finden, das find Elemente, die derfelben bei fo manchen Gegenfätzen doch wieder ein antikes Gepräge verleihen. Indem er diefe Elemente in feine Darftellungen antiker Scenen hineinlegte, vermochte er den innerften Kern und Charakter derfelben weit beffer zu treffen, weit hinreißender zum Ausdruck zu bringen, als bloßes Antikifiren und bloße hiftorifche und archäologifche Treue es können. Daß bei manchen feiner Darftellungen aus der Antike, das moderne und flämifche Element ftörend wirkt, daß die von der Antike verfchiedenen, ihr abgewandten Seiten feines Naturells mitunter zu ftark hervortreten, ift gewiß nicht zu leugnen, aber es find nur einfeitig gewordene Confequenzen eines an fich richtigen Princips und immerhin doch nur Ausnahmen.

Was unfere Unterfuchungen über Rubens' Beziehungen und Verhältniß zur Antike im Allgemeinen und feine Behandlungsweife antiker Stoffe im Befonderen ergeben haben, können wir mit wenig Worten dahin zufammenfaffen, daß bei P. P. Rubens fich jene Forderung erfüllt findet, die Goethe im Hinblick auf die Stellung des modernen Künftlers zur Antike fo ausgefprochen hat: Jeder fei auf feine Art ein Grieche, aber er fei's.



BEILAGEN.



I. BEILAGE.

Ex Rubenio

De imitatione statuarum.

Aliis utilissima, aliis damnosa usque ad exterminium artis. Concludo tamen ad summum eius perfectionem esse necessariam earum intelligentiam, imo imbibitionem: sed iudiciose applicandum earum usum et omnino citra saxum. Nam plures imperiti et etiam periti non distinguunt materiam a forma, saxum a figura, nec necessitatem marmoris ab artificio.

Una autem maxima est, statuarum optimas utilissimas, ut viles inutiles esse, vel etiam damnosas, nam tyrones ex iis nescio quid crudi, terminati et difficilis molestaque anatomiae dum trahunt videntur proficere, sed in opprobium naturae, dum pro carne marmor coloribus tantum repraesentant. Multa sunt enim notanda imo et vitanda etiam in optimis accidentia citra culpam artificis, praecipue differentia umbrarum, cum caro, pellis, cartilago sua diaphanitate multa leniant precipitia in statuis nigredinis et umbrae, quae sua densitate saxum duplicat inexorabiliter obvium. Adde quasdam maccaturas ad omnes motus variabiles et facilitate pellis aut dimissas aut contractas a statuariis vulgo evitatas, optimis tamen aliquando admissas, picturae certo sed cum moderatione necessarias. Lumine etiam ab omni humanitate alienissimae differunt, lapideo splendore et aspera luce superficies magis elevante ac par est, aut saltem oculos fascinante.

Ea quisquis sapienti discretione separaverit, statuas cominus amplectetur, nam quid in hoc erroneo saeculo degeneres possumus, quam vilis genius nos humi detinet ab heroico illo imminutos ingenio iudicio: seu Patrum nebula fusci sumus, sua voluntate

Deum ad peiora lapsi non remittimur aut veterascente mundo indeboliti irrecuperabili damno, seu etiam objectum naturali antiquitus origini perfectionique propius offerebat ultro compactum quod nunc saeculorum senescentium defectu ab accidentibus corruptum nihil sui retinuit, delabente in plura perfectione succedentibus vitiis: Ut etiam staturae hominum multorum sententiis probatur paulatim decrescentis, quippe profani sacrique de heroum, gigantum, cyclopumque aevo multa quidem fabulosa aliqua tamen vera narrant sine dubio.

Causa praecipua qua nostri aevi homines differunt ab antiquis est ignavia et inexercitatum vivendi genus; quippe esse, bibere nulla exercitandi corporis cura. Igitur prominet depressum ventris, onus semper assidua repletum ingluvie, crura enervia et bracchia otii sui conscia. Contra antiquitus omnes quotidie in palaestris et gymnasiis exercebantur violenter, ut vere dicam, nimis ad sudorem, ad lassitudinem extremam usque. Vide Mercurialem de arte gymnastica, quam varia laborum genera, quam difficilia, quam robusta habuerint. Ideo partes illae ignavae absumebantur tantopere, venter restringebatur abdomine in carnem migrante. Et quidquid in corpore humano exercitando passive se habent: nam bracchia, crura, cervix, scapuli et omnia quae agunt auxiliante natura et succum calore attractum subministrante in immensum augentur et crescunt; ut videmus terga Getulorum, bracchia gladiatorum, crura saltantium et totum fere corpus remigum.

Die Ueberſetzung ſiehe im Text S. 37 ff.

II. BEILAGE.

Brief an Franciscus Junius.

Mijn Heere,

Ue. sal seer verwondert wesen in soo langen tijd geen tijdinge van den outfanck uwes Boecks door mij outfangen te hebben, den welcken als blijckt uit Ue. aengenamen van den 24. *Meij, voor datum aen mij gedestineert was. Toch ick bidde Ue. believe te gelooven, dat den voorzeiden Boeck mij nu eerst over* 14 *dagen behandight is door eenen van dese Stadt genaemd Leon Hemselroy, met vele excusen van soo spaeden bestellinge. Dit is de oorsaecke dat ick Ue. brief oock niet beantwoardt en hebbe; want ick eerst wenschste den Boeck te sien ende te lezen, gelijck ick nu met attentie gedaen hebbe. Ende om de waarheid te seggen, ick bevinde dat Ue. onse konste seer vereert heeft,* immenso hoc totius antiquitatis thesauro tanta diligentia refosso, et ordine pulcherrimo publice distributo. Nam liber iste D. V., ut uno verbo dicam, vere promus condus est uberrimus omnium exemplorum, sententiarum et dogmatum quae a veteribus uspiam sparsim ad dignitatem et lucem Artis Pictoriae pertinentia, litteris consecrata maximo nostro emolumento hactenus perennarunt, itaque titulo et argumento libri de Pictura Veterum a D. V. ad unguem satisfactum censeo, monita etiam et leges judicia, et exempla maximam nobis lucem afferentia passim inserta, et admiranda quadam eruditione elegantissimoque locutionis genere expressa, et ordine recto totum hoc opus perfectissime digestum, atque insigni cura et lima ad calcem usque perpolitum. Sed quoniam exempla illa veterum Pictorum phantasia tantum et pro cujusque captu magis aut minus assequi possumus, vellem equidem eadem diligentia similem quandoque

tractatum excudi posse de Picturis Italorum, quorum exemplaria sive prototypa adhuc hodie publice prostant, et digito possunt monstrari et dicier haec sunt. Nam illa quae sub sensum cadunt, acrius imprimuntur et haerent, et exactius examen requirunt, atque materiam uberiorem proficiendi studiosis praebent, quam illa quae sola imaginatione tanquam somnia se nobis offerunt, et verbis tantum adumbrata ter frustra comprensa (ut Orpheum Euridices imago) eludunt saepe, et sua quemque spe frustrantur. Quod experti dicimus, nam quotusquisque nostrum si praeclarum aliquod Apellis aut Timanthis opus a Plinio aut aliis auctoribus graphice descriptum, pro rei dignitate oculis subiicere tentaturus, aliquid non insulsum aut a veterum maiestate non alienum praestabit, sed genio suo quisque indulgens, musteum aliquid pro Opimiano illo dulce amaro promit, et iniuriam magnis illis manibus affert, quos ego veneratione summa prosequor, et vestigia euntium potius adoro, quam vel sola cogitatione assequi me posse ingenue profiteor. *Ick bidde mijn Heere believe my wel af te nemen 't gene ick met vriendelijcke liberteit ben seggende, met hope dat Ue. ons naar soo goeden* promulsidem *niet en sal weigeren* ipsum caput coenae, *daer wij allegaeder seer naer verlangen: want tot noch toe en heeft ons niemant onsen appetijt voldaen, van alle die gene die alsucken materie getracteert hebben,* nam opportet venire ad individua, ut dixi. *Waer mede ick gebiede mij uit gantscher herten in Ue. goede gunste, ende grootelijcks vor de eere die mij geschied is met de presentatie van Ue. Boeck ende vriendschap bedanckende, blijve in der eeuwigheid*

Mijn Heere
Ue. ootmoedigen ende geaffectioneerden
Dienaer
Pietro Pauolo Rubeno.

Antwerpiae raptim
et stans pede in uno,
den eersten Augusti 1637.

Uebersetzung.

Sie werden ſich ſehr gewundert haben, daß Sie ſo lange keine Nachricht über den Empfang Ihres Buches von mir erhalten haben, welches Sie mir in Ihrem werthen Schreiben vom 24. Mai in Ausſicht ſtellten. Doch ich bitte Sie, zu beachten, daß das erwähnte Buch erſt vor vierzehn Tagen mir durch einen Herrn aus dieſer Stadt, mit Namen Hemſelroy, unter vielen Entſchuldigungen wegen der Verzögerung überbracht worden iſt. Dies iſt die Urſache, weßhalb ich Ihren Brief auch nicht beantwortet habe; denn ich wünſchte erſt das Buch bis zu Ende zu leſen, was ich nun mit großer Aufmerkſamkeit gethan habe. Ich kann in Wahrheit ſagen, daß Sie unſerer Kunſt eine ſehr hohe Ehre erwieſen haben durch dieſen unerſchöpflichen Theſaurus des geſammten Alterthums, der mit ſolchem Fleiße ergründet und in ſo ſchöner Ordnung der allgemeinen Kenntniß dargeboten wird. Denn das Buch Ew. Herrlichkeit iſt, um es mit einem Worte zu ſagen, eine überreiche Schatzkammer aller Beiſpiele, Ausſprüche und Grundſätze, die von den Alten jemals zum Ruhm und zur Würde der Malerkunſt an verschiedenen Orten niedergeſchrieben und zu unſerem größten Vortheile bis auf den heutigen Tag erhalten worden ſind. So hat Ew. Herrlichkeit den Titel und den Gegenſtand Ihres Buches „Ueber die Malerei der Alten“ bis auf den letzten Grund erſchöpft. Lehrſprüche und Geſetze, Urtheile und Beiſpiele, die uns die größte Aufklärung gewähren, ſind dem Werke an den verſchiedenſten Stellen eingeflochten und mit ebenſo bewunderungswürdiger Gelehrſamkeit als in glänzender Form zum Ausdrucke gebracht. Das ganze Werk iſt aber nicht bloß durch die ſtrengſte und vollkommenſte Anordnung ausgezeichnet, ſondern es glänzt auch nicht minder durch künſtleriſche Feile und durch eine ſeltene Sorgfalt der Ausführung. Da nun aber jene Werke der alten Maler nur durch die Einbildungskraft, und zwar natürlich je nach der beſonderen Fähigkeit und Anlage des Einzelnen, aufgefaßt werden können, ſo wünſchte ich wohl, daß man mit demſelben Fleiße einmal eine ähnliche Abhandlung über die Malerei der Italiener ſchriebe, deren Vorbilder oder Prototype noch heute der öffentlichen Betrachtung zugänglich ſind, die man mit den Fingern zeigen und von denen man ſagen kann: das ſind ſie. Denn was unter die Sinne fällt, prägt ſich ſchärfer ein und bleibt feſter haften; ſowie es auch eine genauere Unterſuchung fordert und den Forſchern einen reicheren Stoff der Erkenntniß darbietet, als das, was ſich der Einbildungskraft nur als ein Traumgebilde

darſtellt; und was man nur mit Worten faſſen kann, wird ſelbſt bei dreifacher Bemühung uns oft wieder entſchwinden (wie dem Orpheus das Bild der Eurydice) und alle Hoffnungen ſind vergebens geweſen. Ich ſpreche aus eigener Erfahrung. Wer von uns wird nicht, wenn er es verſuchen wollte, ein berühmtes Werk des Apelles oder Timanthes, welches uns Plinius beſchreibt, auf eine würdige Weiſe darzuſtellen, etwas Abgeſchmacktes oder der erhabenen Größe der Alten Fremdes hervorbringen? Vielmehr, indem Jeder ſich ſeinem Naturell überläßt, bringt er ſtatt eines köſtlichen, zugleich ſüßen und kräftigen Weines ein junges, ungegohrenes Getränk zum Vorſchein und beleidigt dadurch jene hohen Geiſter, welchen ich mit der höchſten Ehrfurcht nachſtrebe; indem ich mich lieber begnüge, die Spuren ihres Wandels zu verehren, als daß es mir, wie ich offen bekenne, je einfiele, dieſelben auch nur in der bloßen Vorſtellung erreichen zu können. Ich bitte Sie, mein Herr, gütig aufzunehmen, was ich im Hinblick auf unſere Freundſchaft mir die Freiheit genommen habe, Ihnen zu ſagen. Ich hege die Hoffnung, daß Sie nach einem ſo guten „Vorgericht“ uns nicht die „Hauptmahlzeit“ vorenthalten werden, die wir Alle ſo ſehnlich erwünſchen; denn von allen, die bis jetzt dieſen Gegenſtand behandelt haben, hat noch keiner unſeren Appetit befriedigt, denn auf die Individuen muß man eingehen, wie ich ſchon geſagt habe. Ich empfehle mich von ganzem Herzen Ihrem freundlichen Wohlwollen und danke Ihnen für die Ehre, die Sie mir durch Darbringung Ihres Buches und Ihrer Freundſchaftsbeweiſe erwieſen haben. Ich verbleibe auf ewig u. ſ. w.



ANHANG.

KATALOG

DER

MYTHOLOGISCHEN, ALLEGORISCH-MYTHOLOGISCHEN
UND ANTIK-GESCHICHTLICHEN

GEMÄLDE UND ZEICHNUNGEN

VON

P. P. RUBENS.

Die mythologischen Darstellungen.

I. Mythologische Darstellungen genrehafter Art.

Nr.	Gegenſtand:	Art:	Beſitzer:	Stecher:
	1. Gruppe.			
1	Das Feſt der Götter			Ad. v. d. Bergh.
2	Götterverſammlung im Olymp	Oelgemälde	Escurial	
3	Jupiter, Grazien, Mercur	Skizze zu einem Deckengemälde	Liechtenſtein-Gallerie, Wien	
4	Jupiter u. Juno auf einer Wolke			Panneels.
5	Apollo auf dem Sonnenwagen	Oelgemälde	Liechtenſtein-Gallerie, Wien	
6	Derſ. Gegenſtand	Oelgemälde	Escurial	
7	Derſ. Gegenſtand	Farbenſkizze	Berliner Gall.	
8	Mercur	Oelgemälde	Madrider Muſ.	
9	Vulkan, Blitze ſchmiedend	Oelgemälde	Madrider Muſ.	
10	Fortuna	Oelgemälde	Madrider Muſ.	
11	Dieſelbe, ähnliche Compoſition	Farbenſkizze	Berliner Gall.	
12?	Hygiea		Coll. Mr. Francken in Loekeren	
13	Meergottheiten bei der Mahlzeit	Oelgemälde	(f. d. Prinzessin Scalamare in Rom, gemalt)	
14	Neptun in ſ. Wagen	Oelgemälde	Escurial	
15	Neptun u. Cybele			P. de Jode.
16	Derſ. Gegenſtand			Vangeliſti.
17	Dieſelben mit Tritonen u. Najaden			De Longueil.
18	Flußgott u. Nymphe	Oelgemälde	Pal. Chigi, Rom	

Nr.	Gegenſtand:	Art:	Beſitzer:	Stecher:
19	Flußgott		(1742 a. d. Coll. Prinz Carignan verkauft)	
20	Neptun u. Libye (Neptun u. Amphitrite)		Berliner Gall.	J. M. Schmutzer.
21	Nereide im Arm eines Tritonen	Entwurf z. e. Basrelief		Th. van Keſſel, Anonymus.
22	Derſ. Gegenſtand	dtto.		Th. v. Keſſel.
23	Sirene mit Amoren ſpielend	dtto.		Th. v. Keſſel u. Anonymus.
24	Ceres, Pomona u. Nymphe	Oelgemälde	Madrider Muſ.	
25	Flora, Ceres u. Pomona (auch Abundantia gen.)	Oelgemälde	Potsdamer Gallerie	Th. v. Thulden.
26?	Dieſelben	Oelgemälde	(1813 a. d. Coll. W. Willet verk.)	
27?	Ceres und Pomona	? Oelgemälde	(1798 a. d. Coll. Bryan verkauft)	
28	Ceres und Pan	Oelgemälde	Madrider Muſ.	
29?	Dieſelben	Oelgemälde	Coll. Francken in Loekeren	
30?	Ceres und Satyr		(1788 in Brüſſel verkauft)	
31	Vertumnus und Pomona	Oelgemälde	(f. d. Prinzeſſin Scalamare in Rom gemalt)	
32?	Dieſelben	Oelgemälde	(1733 a. d. Coll. Valkenburg verkauft)	
33	Flora	Oelgemälde	Madrider Muſ.	
34	Florakopf	Oelgemälde	Escurial	
35	Pluto, die Todten richtend, nach Primaticcio	Tuſchzeichnung	Louvre	
36	Verliebte Centauren	Oelgemälde	Hamilton Pal.	
	2. Gruppe.			
37	Venus, die Amoren ſäugend	Oelgemälde	Potsdamer Gallerie	Corn. Galle, Surugue. Watelet.
38	Dieſelbe Compoſition	Zeichnung	(1775 a. d. Coll. Mariette verk.)	
39	Derſ. Gegenſtand			Pannemaker, Ernſt, Mlle C.
40?	Venus auf einer Bank ſchlafend	Oelgemälde	(1795 a. d. Coll. Reynolds verk.)	

Nr.	Gegenſtand:	Art:	Beſitzer:	Stecher:
41 ?	Venus von einem Dorne verwundet	Skizze	(1777 a. d. Coll. Thelluson verkauft)	
42	Venus, Amor feſſelnd, nach Tizian	Oelgemälde	Escurial	
43	Venus bei der Toilette	Oelgemälde	Liechtenſtein-Gallerie	
44	Aehnliche Compoſition			G. Panneels, Anonymus (variirt).
45	Derſ. Gegenſtand	Oelgemälde	Florenzer Gall.	J. B. Patas.
46	Venus von der Jagd heimkehrend	Oelgemälde	(ſ. Z. in der Gal. d'Orléans, dann England)	
47	Dieſelbe Compoſition, Skizze der vorigen	Skizze	Earl of Radnor, Longford Castle	
48	Venus aus dem Meere ſteigend	Skizze	Coll. Suermondt, Aachen	
49	Ruhende Venus mit Amor, nach Tizian	Oelgemälde	Escurial (von Philipp II. gekauft)	
50	Ruhende Venus, nach Tizian	Zeichnung		P. Soutman.
51	Ruhende Venus mit Amor am Buſen	Zeichnung		J. L. Krafft.
52	Venus, Mars u. Amor	Oelgemälde	Dulwich Gallery	
53	Derſ. Gegenſtand	Farbenſkizze	Berliner Gall.	
54	Venus, Mars und Amoren in einem Gewölbe			J. T. Avril.
55	Venus, Mars und Amoren			Anonymus (Hoorn exc.).
56	Venus und Mars			Anonymus.
57	Kämpfende Amoren		(Kat. v. Rubens' Nachlaß n. 81)	
58	Amor und Satyr ringend			Anonymus.
59	Amor zu Pferde mit Bogen			Anonymus.
60	Derſ. Gegenſtand			Anonymus.
61	Amorengruppe	Zeichnung	Coll. Duke of Devonſhire, Chatsworth	

Nr.	Gegenftand:	Art:	Befitzer:	Stecher:
62	Amor, den Bogen fchnitzend, nach Parmeggiano	Oelgemälde	K. Gallerie in Schleißheim	
63	Schule Amors, nach Correggio	Oelgemälde	(f. d. Herzog v. Mantua gemalt)	
64	Die drei Grazien	Grifaillegemälde	Florenzer Gall.	Maffard.
65	Diefelben	Oelgemälde	? England	
66	Diefelben	Oelgemälde	Madrider Muf.	P. de Jode.
67	Wiederholung d. vorigen	Oelgemälde	K. K. Kunftacademie, Wien	
	3. Gruppe.			
68	Dianas Aufbruch zur Jagd	Oelgemälde	Coll. Sir J. Clark	J. Ward.
69	Aehnliche Compofition	Oelgemälde	Cafleler Gall.	
70	Diana auf der Jagd	Oelgemälde	Berliner Gall.	
71	Diana u. Nymphen einen Hirfch jagend			Jos. Goupy.
72	Dianajagd	Oelgemälde	(Torre de Parada, 1710 zerftört)	
73	Landfchaft mit Diana	Oelgemälde	Escurial	
74	Dianas Heimkehr von der Jagd (12 Figuren)	Oelgemälde	Darmftädter Gallerie	
75	Wiederholung des vorigen	Oelgemälde	Dresdener Gall.	
76	Aehnliche Compofition (7 Figuren)	Oelgemälde	Dresdener Gall.	B. à Bolswert.
77	Diana und Nymphen nach der Jagd (Atelierbild)	Oelgemälde	Pinakothek, München	
78	Diana und Nymphen	Oelgemälde	(s. Z. V. M. Picot)	V. M. Picot.
79	Diana und Nymphen, von Satyrn belaufcht	Oelgemälde	Kön. Englifche Gallerie	Earlom.
80	Aehnliche Compofition	Oelgemälde	Pinakothek, München	P. Soutman (lith. v. Piloty).
81	Nymphe, von einem Satyr belaufcht			G. Panneels, J. G. Nochez.
82	Nymphe, von einem Satyr im Bade überrafcht			A. Herzinger.

Nr.	Gegenſtand:	Art:	Beſitzer:	Stecher:
83	Nymphen, von einem Schäfer belauſcht	Oelgemälde	Belvedere-Gallerie, Wien	J. A. Prenner.
84	Nymphen der Diana von Satyrn überfallen	Oelgemälde	Madrider Muſ.	
85	Nymphen von Satyrn überfallen	Oelgemälde	Florenzer Gall.	F. A. Lorenzini.
	4. Gruppe.			
86	Zwei Satyrn (Der lachende Satyr)	Oelgemälde	Pinakothek, München	N. Moſſoloff (lith. v. Piloty).
87	Satyr u. Bacchantin	Oelgemälde	(Kat. v. Rubens' Nachlaß n. 174)	A. Voet, jun.
88	Satyr mit Trauben und einem Tiger	Oelgemälde	Dresdener Gall.	
89	Satyr mit Trauben und zwei Tigern			A. Vorſtermann.
90	Junger Satyr mit Traube	Oelgemälde	Coll. Marq. of Bute	A. Cardon.
91	Junger Faun, Flöte ſpielend, halbe Fig.	Oelgemälde	Belvedere-Gallerie, Wien	J. A. Prenner, Carol. Watſon.
92	Satyr m. Doppelflöte			Anonymus.
93	Satyr, eine Schäferin bedrängend			Anonymus.
94	Ein Satyr	Oelgemälde	s. Z. Escurial	
95	Ein Mann und eine Frau, von Satyrn begleitet	Panneau	(Kat. v. Rubens' Nachlaß n. 89)	
96	Ein Pan läßt ein Kind auf einem Bocke reiten	Zeichnung	Gal. Belle Arti, Venedig	
97	Satyr m. einer Ziege	Entwurf z. e. Basrelief		Th. van Keſſel.
98	Pan und Syrinx	Oelgemälde	(s. Z. Galerie d'Orléans)	C. N. Varin.
99	Nymphen u. Satyrn	Oelgemälde	Madrider Muſ.	
100	Leoparden, Satyrn und Nymphen	Oelgemälde	(ſ. Z. Sir D. Carleton)	
101	Bacchus als Kind	Zeichnung	Albertina, Wien	
102	Bacchanal in einer Grotte („*Satyre à la vaisselle*“)			F. v. d. Wyngaerde.
103	Sitzender Bacchus mit Gefolge	Oelgemälde	Florenzer Gall.	G. Peiroleri, Jac. Schmutzer.
104	Wiederholung des vorigen (von Jordaens ausgeführt)		Eremitage, St. Petersburg	Podolinski.

Nr.	Gegenſtand:	Art:	Beſitzer:	Stecher:
105	Silen am Wege liegend, mit Pan u. Satyr	gelb lavirte Zeichnung	Coll. Duke of Devonſhire, Chatsworth	
106	Silen (oder Bacchus) auf einem Eſel	Oelgemälde	(1775 a. d. Coll. Caulet d'Hauteville verkauft)	
107	Aehnliche Compoſition			Joh. Popels.
108	Trunkener Bacchus (oder Silen) mit 2 Begleitern (Satyr u. andere Geſtalt)			S. à Bolswert, Rubens (Jegher sc.), Cabaſſon.
109	Dieſelbe Compoſition, etwas variirt, halbe Figur			Suyderhoef.
110	Aehnliche Compoſ.			Panneels.
111	Trunkener Bacchus mit 2 Begleitern (Satyr und Faun)	Bister-Zeichnung	Louvre	
112	Bacchus von einem Faun und einer Bacchantin begl.	Oelgemälde	(ſ. Z. Coll. Thom. Lenvis)	J. B. Cipriani u. Car. Faucii.
113	Trunkener Bacchus (oder Silen), mit 4 Begleit. (Satyr, Neger, 2 Bacchantinnen)	Oelgemälde	(1829 bei Mr. Chriſtie verk.)	Suyderhoef.
114	Aehnliche Compoſition	Oelgemälde	(ſ. Z. Coll. Teixeira)	G. Sibelius.
115	Triumph d. Bacchus			J. Jehner.
116	Trunkener Silen (od. Bacchus) mit 4 Begleit. (2 Satyrn, Neger, Alte)			P. Soutman.
117	Trunkener Silen mit Gefolge.	Oelgemälde	Pinakothek, München	R. van Orley.
118	Aehnliche Compoſition, wahrſch. v. e. Schüler ausgef.	Oelgemälde	Coll. Marlborough, Blenheim	
119	Aehnliche Compoſition			G. Panneels.
120	Trunkener Silen mit Gefolge	Oelgemälde	Eremitage, St. Petersburg	Ward u. Earlom, P. Soutman.
121	Aehnliche Compoſition, Studie zum vorigen	Oelſkizze en griſaille	Sir Paul Methuen, Corſam House	

Nr.	Gegenſtand:	Art:	Beſitzer:	Stecher:
122	Studie zu n. 120		(1756 a. d. Coll. Duc de Tallard verkauft)	
123	Bacchuszug	Oelgemälde	Coll. Marlborough, Blenheim	C. H. Hodges.
124	Derſelbe	Kreidezeichnung	Louvre	
125	Aehnliche Compoſition, von Rubens Schülern ausgef.	Oelgemälde	Berliner Gall.	
126	Triumph Silens	Oelgemälde	National-Gallerie, London	N. de Launay, Gio Folo.
127	Triumph d. Bacchus	Oelgemälde	Escurial	
128	Bacchanal	Oelgemälde	Escurial	
129	Amoren u. Bacchanten, nach Tizian	Oelgemälde	Escurial	
130?	Bacchus mit Nymphen und Satyrn	Oelgemälde	(In Florenz f. d. Großherzog gemalt)	
131	Bacchus mit Trinkſchaale		(Kat. v. Rubens' Nachlaß n. 91)	
132	Bacchus, Venus und Ceres		(Kat. v. Rubens' Nachlaß n. 143)	
133	Betrunkener Bacchus		(Kat. v. Rubens' Nachlaß n. 147)	
134	Trunkener Hercules mit Gefolge	Oelgemälde	Dresdener Gall.	
135	Wiederholung des vorigen, etwas variirt	Oelgemälde	Caſſeler Gall.	
136	Venusfeſt auf Cythere	Oelgemälde	Belvedere-Gallerie, Wien	Prenner, Sonnenleiter.

II. Mythologische Darstellungen historischer Art.

I. Darstellungen aus der Göttersage.

Nr.	Gegenſtand:	Art:	Beſitzer:	Stecher:
137	Saturn, ſeine Kinder freſſend	Oelgemälde (decorativ)	Madrider Muſ.	
138	Gigantenſturz	Oelgemälde	Escurial	
139	Jupiter und Antiope	Oelgemälde	Coll. Allard, Brüſſel	
140	Derſ. Gegenſtand			G. Panneels.
141	Derſ. Gegenſtand	Oelgemälde	(ſ. Z. M. Felino)	J. F. Ravenet.
141a	Jupiter und Kalliſto	Oelgemälde	Caſſeler Gall.	

Nr.	Gegenſtand:	Art:	Beſitzer:	Stecher:
142	Danae im Goldregen, nach Tizian	Zeichnung		J. L. Krafft.
143	Europa auf d. Stiere, nach Tizian	Oelgemälde	Madrider Muſ.	
144	Leda mit d. Schwane	Oelgemälde	(ſ. Z. Sir D. Carleton)	
145	Merkur, den Argus einſchläfernd	Oelgemälde	Dresdener Gall.	
146	Derſ. Gegenſtand	Oelgemälde	Madrider Muſ.	
147	Derſ. Gegenſtand	Oelgemälde	(1829 a. d. Coll. Emmerſon verk.)	
148	Wiederholung des vorigen	Oelgemälde	van Bremen, Amſterdam	
149	Ganymed von Jupiter als Adler geraubt	Oelgemälde (decorativ)	Madrider Muſ.	
150	Ganymed im Olymp	Oelgemälde	(ſ. Z. Galerie d'Orléans)	Henriquez.
151	Jupiter u. Merkur bei Philemon u. Baucis			Anonymus (Meyſſens exc.), Corn. Galle.
152	Derſ. Gegenſtand			Joſ. van Loo, van Hoek.
153	Die Ueberſchwemmung Phrygiens (myth. Landſch.)	Oelgemälde	Belvedere-Galerie, Wien	S. à Bolswert.
154	Wiederholung des vorigen	Oelgemälde	Coll. Sir Th. Baring	
155	Juno und Argus	Oelgemälde	(? England)	
156	Ixion, von Juno getäuſcht	Oelgemälde	Coll. Marlborough, Blenheim	van Sompel.
157	Dieſelbe Compoſ., Studie d. vorigen	braungetuſchte Zeichnung	Weimarer Gall.	
158	Juno bildet d. Milchſtraße	Oelgemälde	Madrider Muſ.	
159	Minervas Sieg über Neptun	Zeichnung		P. Pontius.
160	Latona verwandelt die lyc. Bauern in Fröſche	Oelgemälde	Pinakothek, München	(lith. v. Piloty).
161	Apollo, Daphne verfolgend	Skizze		G. Panneels.
162	Apollo und Midas	Oelgemälde	Escurial	
163	Derſ. Gegenſtand	Oelgemälde		F. Pilſen.

Nr.	Gegenſtand:	Art:	Beſitzer:	Stecher:
164	Derſ. Gegenſtand	Oelgemälde	(ſ. Z. Galerie d'Orléans)	De Longueil.
165	Derſ. Gegenſtand	Oelgemälde	(ſ. Z. Coll. J. Pereire)	A. Didier.
166	Apollo u. Phaeton	Oelgemälde	Escurial	
167	Sturz des Phaeton	Oelgemälde	Coll. Earl of Mulgrave	
168	Aehnliche Compoſ.	Oelſkizze	Liechtenſtein-Gallerie, Wien	
169	Aehnliche Compoſ.			G. Panneels.
170	Actäon	Oelgemälde	(s. Z. Herzog Alfons von Ferrara)	
171	Diana von Actäon belauſcht	Oelgemälde		P. Spruyt.
172	Dianas Bad	Oelgemälde	(s. Z. Card. Richelieu)	
173	Diana und Caliſto	Oelgemälde	Madrider Muſ.	
174	Derſ. Gegenſtand	Oelgemälde	Coll. Earl of Derby	
175	Diana und Actäon, nach Tizian	Oelgemälde	Escurial	
176	Diana und Caliſto, nach Tizian	Oelgemälde	Escurial	
177	Die Geburt der Venus	Oelgemälde	Potsdamer Gallerie	P. Soutman.
178	Aehnliche Compoſ.	Oelgemälde	Gräfl. Schönborn'ſche Gallerie, Wien	J. M. Schmutzer.
179	Derſ. Gegenſtand, Vorlage f. e. Relief			P. de Jode, P. Spruyt.
180	Derſ. Gegenſtand, Vorlage zum Relief eines Silberplateau für Karl I.	Oelgemälde in Griſaille	Hamilton Pal., Schottland	Jac. Neffs (n. d. Relief).
181	Venus, Adonis von der Jagd zurückhaltend	Oelgemälde	Coll. Marlborough, Blenheim	P. J. Taſſaert, J. Finney.
182	Dieſelbe Compoſ.	Oelgemälde	Muſ. im Haag,	
183	Dieſelbe Compoſ. (z. Th. von Schülern ausgeführt)	Oelgemälde	Eremitage St. Petersburg	
184	Derſ. Gegenſtand	Oelgemälde	Florenzer Gall.	Fr. Lorenzini, J. B. Patas.
185	Derſ. Gegenſtand, nach Tizian	Oelgemälde	Escurial	

Nr.	Gegenſtand:	Art:	Beſitzer:	Stecher:
186	Derſ. Gegenſtand		(1742 a. d. Coll. Prinz Carignan verkauft)	
187	Derſ. Gegenſtand		(1764 a. d. Coll. M. da Costa im Haag verkauft)	
188	Venus, den Tod des Adonis beklagend	Oelgemälde	Coll. Th. Hope	
189	Dieſelbe Compoſ., Studie z. vorigen	Oelſkizze	Dulwich Gallerie	
190	Derſ. Gegenſtand			G. Panneels.
191	Pſyche, Amor be-laufchend			Anonymus.
192	Pſyche empfängt das Styxwaſſer			G. Panneels.
193	Pſyche, von Merkur in den Olymp ge-leitet	Oelgemälde	Coll. Marq. of Stafford	
194	Derſ. Gegenſtand	Oelgemälde	(1800 a. d. Coll. Geldermaeſter verkauft)	
195	Apotheoſe d. Pſyche	Oelgemälde	Potsdamer Gallerie	
196	Boreas entführt Orei-thya	Oelgemälde	K. K. Kunſt-academie, Wien	Sonnenleiter.
197	Dieſelbe Compoſ.	Skizze	Gall. von Salz-thalen	P. Spruyt.
198	Neptun bändigt die Stürme („*Quos ego*")	Oelgemälde (Triumph-bogengem. von 1635)	Dresdener Gall.	J. Daullé, Th. van Thulden.
199	Dieſelbe Compoſ., Skizze d. vorigen	Farbenſkizze	Coll. Duke of Grafton	
200	Aehnliche Compoſ.	Zeichnung	Albertina, Wien	
201	Pan, Syrinx verfol-gend	Oelgemälde	Kön. Engliſche Gallerie	
202	Aehnliche Compoſ.	Skizze	(1733 a. d. Coll. Adr. Bout verk.)	
203	Pluto raubt Proſer-pina	Oelgemälde	(in d. Coll. Marl-bor., Blenheim, verbrannt)	P. Soutman.
204	Dieſelbe Compoſ., Skizze d. vorigen	Skizze	(1791 a. d. Coll. Le Brun verk.)	
205	Derſ. Gegenſtand	Oelgemälde	Madrider Muſ.	

2. Darstellungen aus der Heroensage.

a) Sagen der Urzeit.

Nr.	Gegenſtand:	Art:	Beſitzer:	Stecher:
206	Der gefeſſelte Prometheus	Oelgemälde	(s. Z. Sir D. Carleton)	
207?	Deukalion u. Pyrrha	Oelgemälde	(? Spanien)	
	Copie deſſelben	Oelgemälde	Madrider Muſ.	

b) Landschaftliche Heroensagen.

Nr.	Gegenſtand:	Art:	Beſitzer:	Stecher:
208	Raub d. Hippodamia	Oelgemälde	Madrider Muſ.	
209	Aehnliche Compoſ.			P. de Bailliu
210	Cadmus ſät die Drachenzähne	Skizze	Coll. Sir Th. Baring	
211	Bellerophon tödtet die Chimaera	Farbenſkizze zu einem Triumphbogengem. von 1635	Coll. W. Beckford	Th. van Thulden.
212	Perſeus befreit Andromeda	Oelgemälde	Berliner Gall.	
212a	Schulcopie des vorigen	Oelgemälde	Liechtenſtein-Gallerie	P. Menard.
213	Derſ. Gegenſtand	Oelgemälde	Madrider Muſ.	
214	Derſ. Gegenſtand	Oelgemälde	Eremitage, St. Petersburg	
215	Derſ. Gegenſtand	Oelgemälde	Coll. Marlborough, Blenheim	
216?	Derſ. Gegenſtand	Oelgemälde	(1738 in Amſterd. verk.)	
217	Pegaſus	Zeichnung	Albertina, Wien	
218	Caſtor und Pollux rauben d. Töchter d. Leucipp	Oelgemälde	Pinakothek, München	J. F. Leybold, Val. Green, E. C. Heß.
219	Herkules' Kampf mit d. nemäiſchen Löwen	Oelgemälde	Kön. Schloß, Berlin	J. J. Freidhoff.
220	Dieſelbe Compoſ., Studie z. vorigen	Kreidezeichnung	(1775 a. d. Coll. Mariette verk.)	
221	Derſ. Gegenſtand			N. Rhein.
222	Hercules tödtet die Hydra	Oelgemälde	Escurial	
223	Hercules tödtet den Drachen der Hesperiden	Farbenſkizze z. e. Triumphbogengem. von 1635	Academie, Antwerpen	Th. van Thulden.

Nr.	Gegenftand:	Art:	Befitzer:	Stecher:
224?	Derf. Gegenftand,	Oelgemälde	(? Spanien)	
	Copie deffelben	Oelgemälde	Madrider Muf.	
225	Hercules tödtet Antaeus	Oelgemälde	(s. Z. König Philipp IV., verloren)	
226	Hercules von feinen Arbeiten ruhend	Oelgemälde	Escurial	
227	Hercules u. Omphale			Melch. Küfel.
228	Derf. Gegenftand	Oelgemälde	Coll. Th. Emerfon	
229	Raub der Deianira	Oelgemälde	? Graf Strogonoff	C. G. Schultze.
230	Wiederholung des vorigen	Oelgemälde	? Baron v. d. Ropp, Kurland	A. Ricciani.
231	Derf. Gegenftand	Oelgemälde	Pal. Adorno, Genua	
232	Derf. Gegenftand			G. Panneels.
233	Derf. Gegenftand	Oelgemälde	(1775 in Brüffel verkauft)	Anonymus.
334	Hercules am Scheidewege	Oelgemälde	Florenzer Gallerie	
235	Die Entdeckung des Erichthonios	Oelgemälde	Liechtenftein-Gallerie, Wien	P. van Sompel, Anonymus.
236	Diefelbe Compof., Studie z. vorigen		(1774 a. d. Coll. van Schorel, Antw. verkauft)	
237?	Tod der Procris		(1774 a. d. Coll. van Schorel, Antw. verkauft)	
238	Tod des Hippolytus	Oelgemälde	Coll. Sir Abr. Hume	Maria Cosway.
239	Diefelbe Compof., Studie z. vorigen	Kreidezeichnung	Louvre	
240	Diefelbe Compof. (m. einigen Variat.)	Oelgemälde	Coll Duke of Bedford	R. Earlom, Ankor Smith.
241	Orpheus, die Thiere bezaubernd	Oelgemälde	Escurial	
242	Orpheus u. Eurydice	Oelgemälde	Madrider Muf.	
243	Derf. Gegenftand	Oelfkizze	Potsdamer Gallerie	Desplaces, Dickenfon.
244	Die Mahlzeit des Tereus	Oelgemälde	Madrider Gall.	Corn. Galle.
245	Narciß, fein Spiegelbild betrachtend	Oelgemälde	Escurial	
246?	Hero und Leander		(s. Z. Mr. Creed)	

c) Gemeinsame Unternehmungen der Heroenzeit.

Nr.	Gegenſtand:	Art:	Beſitzer:	Stecher:
247	Jaſon holt das goldene Vließ	Farbenſkizze z. e. Triumphbogengem. von 1635	Academie, Antwerpen	van Thulden
248	Kalydoniſche Eberjagd (Meleager u. Atalante)	Oelgemälde	Belvedere-Gallerie, Wien	van Keſſel (etwas variirt), A. J. Prenner.
249	Derſ. Gegenſtand (mythol. Landſch.)	Oelgemälde	Lady Stuart	R. Earlom, Bolswert.
250	Derſ. Gegenſtand (mythol. Landſch.)	Oelgemälde	Madrider Muſ.	
251?	Atalante u. Meleager	Oelgemälde	(Kat. v. Rubens' Nachlaß n. 163)	
252?	Landſchaft mit Atalante u. Meleager	Oelgemälde	(1732 in Amſterd. verk.)	
253	Meleager bringt Atalante den Kopf des Ebers	Oelgemälde	Dresdener Gall.	C. Bartſch, J. Meyſſens, Anonymus.
254	Derſ. Gegenſtand	Oelgemälde	Coll. Marlborough, Blenheim	Crn.Bloemart, Anonymus, P. Spruyt.
255	Derſ. Gegenſtand	Oelgemälde	Pinakothek, München	G. Panneels.
256	Derſ. Gegenſtand			C. J. Pigace.
257	Hochzeit von Thetis und Peleus			F. v. d. Wyngaerde.
258	Juno, Minerva und Venus auf einer Wolke herabſt.	Oelſkizze	? C. F. Windelſtaedt, Frankfurt a. M.	
259	Das Parisurtheil	Oelgemälde	National-Gallerie, London	A. Lommelin, R. Woodman, Anonymus, J. Couché und Dambrun.
260	Dieſelbe Compoſ. (m. einigen Variat.)	Oelgemälde	Dresdener Gall.	Tardieu u. Moïtte.
261	Derſ. Gegenſtand	Oelgemälde	Madrider Muſ.	
262	Derſ. Gegenſtand (Vorlage z. Relief einer Silberkanne für Karl I.)	? Oelgemälde in Griſaille		Jac. Neffs (n. dem Relief)
263	Entführung der Helena	Oelgemälde	Escurial	
264	Derſ. Gegenſtand	Zeichnung	Albertina, Wien	

Nr.	Gegenſtand:	Art:	Beſitzer:	Stecher:
	Leben des Achill, Cyclus von 8 Bildern.	Vorlagen zu Gobelins		
265	1. Achill in d. Styx getaucht.	Oelſkizze	Coll. Smith Barry, England	Franc. Ertinger, B. Baron.
266	2. Achills Erziehung	dtto.	dtto.	dtto.
267	3. Achill bei den Töchtern des Lycomedes.	dtto.	Coll. G. John Vernon, England	dtto.
268	4. Achills Zorn gegen Agamemnon.	dtto.	Coll. Smith Barry	dtto.
269	5. Thetis holt Waffen bei Vulkan	dtto.	dtto.	dtto.
270	6. Achill erhält Briſeïs zurück	dtto.	Coll. G. John Vernon	dtto.
271	7. Achill beſiegt Hector	dtto.	dtto.	dtto.
272	8. Achills Tod	dtto.	dtto.	dtto.
273	Achill bei den Töchtern d. Lycomedes	Oelgemälde	Coll. Sir Abr. Hume	Corn. Viſcher, Nic. Ryckmans, Anonymus.
274	Derſ. Gegenſtand	Oelgemälde	Madrider Muſ.	
275	Thetis bittet bei Jupiter für Achill	Skizze	(1795 a. d. Coll. Sir J. Reynolds verkauft)	
276	Vulkan ſchmiedet Achills Waffen	Farbenſkizze z. e. Triumphbogengem. von 1635		
277	Odyſſeus und Diomedes rauben das Palladium			L. Vorſtermann jun.
278	Odyſſeus u. Nauſikaa (myth. Landſch.)	Oelgemälde	Pal. Pitti, Florenz	Aubert père.
279	Ajax und Kaſſandra (v. e. Schüler ausgeführt)	Oelgemälde	Liechtenſtein-Gallerie, Wien	
280	Aeneas flieht aus Troja	Skizze	Belvedere-Gallerie, Wien	R. Bouvin, A. J. Prenner.
281	Aeneas in d. Unterwelt			L. Vorſtermann jun.
282	Aeneas' Schiffbruch (myth. Landſch.)	Oelgemälde	Coll. Sir Th. Hope	S. à Bolswert.
283	Aeneas und Dido	Zeichnung	Albertina, Wien	

Nr.	Gegenſtand:	Art:	Beſitzer:	Stecher:
284?	Aehnliche Compoſ., Copie deſſelben	Oelgemälde Oelgemälde	(? Spanien) Madrider Muſ.	
285	Die Amazonen-ſchlacht	Oelgemälde	Pinakothek, München	L.Vorſterman, F. Ragot, G.S. u. J. G. Facius, Nic. Viſcher, Anonymus.
286	Aehnliche Compoſ. (Studie z. vorigen)	Skizze	(s. Z. Galerie d'Orléans)	

Die allegorisch-mythologischen Darstellungen.

Nr.	Gegenſtand:	Art:	Beſitzer:	Stecher:
	Gemälde a. d. Cyclus „Leben der Maria v. Medici", die mythol. Figuren enthalten.			
1	1. Das Schickſal d. Maria v. Medici	Oelgemälde	Louvre	L.deChatillon, Gabriel.
2	2. Die Geburt der Königin	dtto.	dtto.	G. Duchange. Benoiſt.
3	3. Die Erziehung d. Maria v. Medici	dtto.	dtto.	A. Loir, Diſart.
4	4. Heinrich IV., über ſ. Heirath nachdenkend	dtto.	dtto.	J. Audran, Benoiſt.
5	5. Vermählung der Maria v. Medici durch Procura	dtto.	dtto.	A. Trouvain, Benoiſt.
6	6. Die Ausſchiffung der Maria v. M. in Marſeille	dtto.	dtto.	G. Duchange, A. Gouyon.
7	11. Apotheoſe Heinrich IV.	dtto.	dtto.	J. Audran, Benoiſt.
8	12. Die Regentſchaft der Königin	dtto.	dtto.	Picart, Gabriel.
9	13. Die Reiſe der Königin	dtto.	dtto.	Car. Simonneau maj., Duthé.
10	14. Die Auswechslung der beiden Prinzeſſinnen	dtto.	dtto.	B. Audran, Gabriel.
11	15. Die glückliche Regierung der Königin	dtto.	dtto.	B. Picart, Duthé.

Nr.	Gegenſtand:	Art:	Beſitzer:	Stecher:
12	17. Die Flucht der Königin	Oelgemälde	Louvre	Corn. Vermeulen, Duthé.
13	18. Verſöhnung Marias m. ihrem Sohne	dtto.	dtto.	Loir, Duthé.
14	19. Friedensſchluß	dtto.	dtto.	B. Picart, Duthé.
	Cyclus von Deckengemälden. „Verherrlichung Jacob I.“		Banketſaal, Schloß Whitehall	S. Gribelin.
15	1. Apotheoſe Jacob I.			
16	2. König Jacob auf d. Thron			
17	3. Derſ. Gegenſtand			
18/19	4. u. 5. Die Wohlfahrt Englands			
20	7. Die Weisheit des Königs			
21	8. Die Blüthe des Landes			
22	9. Die Strenge des Königs			
23	Die Schrecken des Krieges	Oelgemälde	Pal. Pitti, Florenz	J. J. Avril, F. Gregory, Duclos, Aſioli.
24	Dieſelbe Compoſ., Studie z. vorigen	ausgeführte Oelſkizze	Britiſh Mus. (früher S. Rogers)	
25	Deßgleichen	Oelſkizze	M. E. Marcille, Paris	
26	Derſ. Gegenſtand	Oelgemälde	(s. Z. Gen. Lespinoy)	
27	Die Segnungen des Friedens	Oelgemälde	National-Gallerie, London	C. Heath, W.Greatbatch.
28	Derſ. Gegenſtand	Oelgemälde	Coll. Marq. of Bute	G. Bickham.
29	Minerva als Beſchützerin des Friedens	Oelſkizze auf Papier	Louvre	R. L. Henriquez.
30	Derſ. Gegenſtand	Oelgemälde	Pinakothek, München	

Nr.	Gegenſtand:	Art:	Beſitzer:	Stecher:
31	Die Natur, durch die Grazien verſchönt	Oelgemälde	(1794 in der Coll. Sir Lawr. Dundas)	Corn. van Dalen.
32	Die vier Welttheile	Oelgemälde	Belvedere-Gallerie, Wien	Chr. Mayer.
33	Derſ. Gegenſtand			A. J. Prenner.
34	Jupiter übergiebt dem Weibe die Weltherrſchaft	Skizze	Lord Darnley, Cobham Hall	
35	Liebe und Wein	Oelgemälde	Herzogin von Galliera, Paris (früher Pal. Brignole, Genua)	
36	Sieg d. Tugend über Wolluſt u. Trunkenheit	Oelgemälde	Dresdener Gall.	Tanjé.
37	Aehnliche Compoſ.	Oelgemälde	Pinakothek, München	
38	Die Belohnung der Tapferkeit	Oelgemälde	Dresdener Gall.	
39	Aehnliche Compoſ.	Oelgemälde	Pinakothek, München	
40	Krieger mit Victoria und Bellona	Oelgemälde	Belvedere-Gallerie, Wien	
41	Ferdinand als Hercules am Scheidewege	Skizze zu e. Triumphbogengem. von 1635		Th. van Thulden.
42	Ludwig XIII. als Kind	Skizze	Coll. Gen. Phipps.	
43	Heinrich III. u. ſeine Gemahlin	Skizze	Coll. Gen. Phipps.	
44	Die vier Elemente			Anonymus (Popels?).
45	Hercules, Neid und Zwietracht tödtend	Zeichnung		Chriſt. Jegher.
46	Merkur als Gott des Handels			Th. van Thulden.
47	Neptun bietet einem Fürſten die Herrſchaft d. Meeres an			J. de Meere.

Die Darstellungen aus der antiken Geschichte.

I. Darstellungen aus der orientalischen und griechischen Geschichte.

Nr.	Gegenſtand:	Art:	Beſitzer:	Stecher:
1	Tomyris läßt Cyrus Haupt in Blut tauchen	Oelgemälde	Earl of Darnley	P. Pontius, G. Duchange, Ragot, R. de Lanoy, Th. Dick u. zwei Anonymi.
2	Derſ. Gegenſtand	Oelgemälde	Louvre	
3	Dieſelbe Compoſ. wie n. 2	Oelgemälde in Griſaille	Chev. de Burbure, Antwerpen	
4	Das Urtheil des Cambyſes	Oelgemälde	(in Brüſſel verbrannt)	R. Eynhoudts.
5	Alexander und Diogenes	Oelgemälde	(s. Z. C. v. Lackner)	D. Mark.
6	Alexander und Campaspe	Oelgemälde	? Coll. Woellfeld	S. Czetter Hungarus.
7	Diogenes mit der Laterne, Atelierbild	Oelgemälde	Pinakothek, München	
8	Derſ. Gegenſtand, Atelierbild	Oelgemälde	Louvre	
9	Die Schickſale des Philopoemen	Oelgemälde	(s. Z. Galerie d'Orléans, dann England)	C. N. Varin.
10?	Seleucus u. Stratonice	Oelgemälde	(von Sir Joſhua Reynolds erw.)	
11	Cleopatras Tod			G. Panneels.
12	Heraklit	Oelgemälde (decorativ)	Madrider Muſ.	
13	Demokrit	Oelgemälde (decorativ)	Madrider Muſ.	
14	Archimedes	Oelgemälde (decorativ)	Madrider Muſ.	
15?	Die ſieben Weiſen Griechenlands	Skizze	(s. Z. Coll. Julienne)	
16	Pauſias und Glycera	Oelgemälde	Grosvenor Gall.	

2. Darstellungen aus der römischen Geschichte.

Nr.	Gegenſtand:	Art:	Beſitzer:	Stecher:
17	Romulus und Remus von der Wölfin geſäugt	Oelgemälde	Capitoliniſche Gallerie, Rom	Anonymus.

Nr.	Gegenſtand:	Art:	Beſitzer:	Stecher:
18	Derſ. Gegenſtand	Oelſkizze	Potsdamer Gallerie	
19	Derſ. Gegenſtand	Oelſkizze	(s. Z. Coll. Danoot)	
20	Raub der Sabine- rinnen	Oelgemälde	(s. Z. Escurial, untergegangen)	
21	Dieſelbe Compoſ., Skizze d. vorigen	Oelſkizze	Alex. Baring	
22	Derſ. Gegenſtand	Oelgemälde	National-Gal- lerie, London	P. Martenasi u. F. Bolton.
23	Aehnliche Compoſ.	Oelgemälde	Eremitage, St. Petersburg	
24?	Derſ. Gegenſtand, nach Polidoro	Getuſchte Federzeichn.	(s. Z. Coll. Mariette)	
25	Ausſöhnung der Sa- biner u. Römer	Oelgemälde	(s. Z. Escurial, untergegangen)	
26	Dieſelbe Compoſ., Skizze d. vorigen	Oelſkizze	Alex. Baring	
27	Aehnliche Compoſ.	Oelgemälde	Pinakothek, München	Sintzenich.
28	Numa Pompilius	Oelgemälde	England	
29	Mucius Scaevola vor Porſenna	Oelgemälde	Liechtenſtein- Gallerie, Wien	J. Schmutzer und G. Marchand.
30	Derſ. Gegenſtand	Oelgemälde	(von R. 1628 n. Madrid gebr.)	
31	Clölia und ihre Ge- fährtinnen, über d. Tiber ſchwim- mend	Oelgemälde	Dresdener Gall.	
32/35	Geſchichte des De- cius Mus	4 Cartons für Gobelins	(1779 in Brüſſel verkauft)	
	Geſchichte des Decius Mus, Cyclus v. 7 Gemälden.	Vorlagen für Gobelins		
36	1. Decius theilt ſei- nen Traum mit	Oelgemälde	Liechtenſtein- Gallerie, Wien	And. u. Jos. Schmutzer.
37	2. Decius befragt die Auguren	dtto.	dtto.	dtto.
38	3. Decius Todes- weihe	dtto.	dtto.	dtto.
39	Skizze d. vorigen	Oelſkizze	Pinakothek, München	
40	Dtto.	dtto.	Mr. Cosway	C. M. Metz.
41	4. Decius entſendet die Lictoren	Oelgemälde	Liechtenſtein- Gallerie, Wien	G. A. Müller.
42	5. Decius Tod	dtto.	dtto.	dtto.

Nr.	Gegenſtand:	Art:	Beſitzer:	Stecher:
43	6. Decius Leichenfeier	Oelgemälde	Liechtenſtein-Gallerie, Wien	A. Bartſch.
44	Skizze d. vorigen	Oelſkizze	Pinakothek, München	
45	Gruppe von Gefangenen, Studie zu n. 6		B. Hume	
46	7. Roma triumphans, ? Atelierbild	Oelgemälde	Liechtenſtein-Gallerie, Wien	A. Bartſch.
47	Scipios Großmuth	Oelgemälde	(bei Mr. Yates verbrannt)	S. à Bolswert u. Dambrun.
48	Aehnliche Compoſ.	Skizze	(s. Z. Graf Cuypers de Rymenam)	P. Spruyt.
49?	Sophonisbe	?Oelgemälde	(1713 a. d. Coll. van Loo verk.)	
50	Triumphzug Cäſars, frei nach Mantegna	Oelgemälde	National Gallerie, London	
51|52	Zwei andere Theile deſſelben	Oelgemälde	(Kat. v. Rubens' Nachlaß n. 315)	
53	Der Senat empfängt einen Feldherrn	Oelgemälde	Eremitage, St. Petersburg	
54	? Ein Opfer, nach Elsheimer	Oelgemälde	(Kat. v. Rubens' Nachlaß n. 119)	
55	Tod des Seneca	Oelgemälde	Pinakothek, München	Al. Voet jun.
56	Kopf des ſterbenden Seneca		(s. Z. Coll. R. Strange)	
	Geſchichte Conſtantin d. Gr. Cyclus von 12 Gemälden	Vorlagen für Gobelins		
57	1. Vermählung Conſtantins	Oelſkizze	(s. Z. Galerie d'Orléans, dann England)	Nic. Tardieu.
58	2. Die Erſcheinung des Kreuzes	dtto.	dtto.	dtto.
59	3. Conſt. übergiebt das Labarum	dtto.	Mr. H. Brooksbank	dtto.
60	4. Schlacht zwiſchen Conſt. u. Maxentius	dtto.	dtto.	dtto. und B. Moncornet.
61	5. Tod des Maxentius	dtto.	Will. Rogers	dtto. und B. Moncornet.
62	6. Conſtantins Einzug in Rom	dtto.	G. J. Vernon	dtto.

Nr.	Gegenftand:	Art:	Befitzer:	Stecher:
63	7. Conft. ertheilt dem Senat feine alte Freiheit	Oelfkizze	G. J. Vernon	Nic. Tardieu
64	8. Conft. von einer Victoria bekränzt	dtto.	Mr. H. Brooksbank	dtto. und B. Moncornet.
65	9. Conft. ertheilt dem Crispus den Befehl über die Flotte	dtto.	Mr. H. Brooksbank	dtto.
66	10. Die Gründung Conftantinopels	dtto.	(s. Z. Lord Ranelagh)	dtto.
67	11. Conftantin betet das Kreuz an	dtto.	Mr. H. Brooksbank	Nic. Tardieu, B. L. Prévost u. L. Delignon.
68	12. Conftantins Taufe	dtto.	(s. Z. Galerie d'Orléans, dann England)	dtto. dtto. u. C. Baroni (variirt).
69	Cimon und Pero (Caritas Romana)	Oelgemälde	Coll. Marlborough, Blenheim	J. Smith u. Corn. von Caukercken.
70	Copie d. vorigen	Oelgemälde	Eremitage, St. Petersburg	Sanders.
71	Derf. Gegenftand	Oelgemälde	Gallerie im Haag	Al. Voet jun.
72	Derf. Gegenftand			Guil. Panneels.

Nachträge.

Bei der Zufammenftellung der mythologifchen Gemälde von Rubens find mir einige entgangen, die ich nun nachträglich hier aufführe. Diefelben find im *Catalogue raisonné* von Smith und im *Catalogue* von Michiels nicht verzeichnet. Zu der I. Abtheilung (mythol. Darftellungen genrehafter Art) gehören noch: »Zephyr und Flora«, in der Sammlung des Schloffes in Mofigkau bei Deffau; »Landfchaft mit jagender Diana«, in der Braunfchweiger Gallerie; »Silen«, mit Weintrauben bekränzt, ein gefülltes Römerglas haltend, Bruftbild, in der Cafleler Gallerie; »Trunkener Silen«, geführt von einem Faun, einem Neger und einem alten Weibe, Knieftück, in der Cafleler Gallerie; »Bacchus, Ceres, Venus und ein Amor«, in der Cafleler

Gallerie, wahrscheinlich identisch mit dem S. 100 erwähnten, im Kataloge von Rubens' Nachlaß unter N. 143 verzeichneten Gemälde (obwohl auf demselben ein Faun statt eines Amors genannt wird).

Zur II. Abtheilung (mythol. Darstellungen historischer Art) gehören: »Jupiter, in der Gestalt Dianas die Kallisto liebkosend« und »Meleager bringt Atalante den Kopf des Ebers«, beide in der Casseler Gallerie. Das Gemälde »Jupiter und Kallisto« ist seines Gegenstandes wegen, den Rubens nur dies eine mal behandelt hat, von besonderem Interesse; die Fortsetzung dieser Geschichte haben wir in dem S. 111 besprochenen Gemälde »Diana und Kallisto«.

Zu den allegorisch-mythologischen Darstellungen ist noch hinzuzufügen: »Mars von der Siegesgöttin gekrönt«, in der Casseler Gallerie; er sitzt auf dem Neid und tritt mit dem rechten Fuß auf die Zwietracht; ein gefesselter Gefangener liegt am Boden.

Von diesen Gemälden sämmtlich sind mir keine Stiche bekannt.

Das S. 84 erwähnte Gemälde der Casseler Gallerie, »Dianas Aufbruch zur Jagd« bezeichnet der Katalog derselben als: »Diana und ihre Nymphen auf der Jagd von Satyrn überfallen« (N. 186).

Das Gemälde »Ueberfall von Nymphen durch Satyrn« (S. 88) ist in der Galleria Palatina, das Gemälde »Herkules am Scheidewege« (S. 129) ist noch jetzt in der Gallerie der Uffizien in Florenz. Das Gemälde »Sitzender Bacchus mit Gefolge« (S. 94) kam aus der Wiener Gallerie 1783 in die Gallerie der Uffizien.



Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

